31761 07394524 8

Erdmann, Veronika
Hölderlins ästhetische
Theorie

PT
2359
H2E72

Jenaer
Germanistische Forschungen
Herausgegeben von A. Leitzmann
2

Veronika Erdmann

Hölderlins ästhetische Theorie

im Zusammenhang seiner Weltanschauung

Verlag der
Frommannschen Buchhandlung
(Walter Biedermann)
Jena

HÖLDERLINS ÄSTHETISCHE THEORIE

HÖLDERLINS ÄSTHETISCHE THEORIE

IM ZUSAMMENHANG SEINER WELTANSCHAUUNG

VON

VERONIKA ERDMANN

1923
VERLAG DER FROMMANNSCHEN BUCHHANDLUNG
(WALTER BIEDERMANN)
JENA

PT
2359
H2E72

JENAER GERMANISTISCHE FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON ALBERT LEITZMANN

2

LIBRARY
AUG - 8 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

CHRISTIAN JANENTZKY
ZUGEEIGNET

Inhalt.

Seite

Einleitung 3

I. Das Material und die bisherige Literatur 5

II. Hölderlins Weltanschauung 11

III. Historisches 31

IV. Hölderlins ästhetische Theorien 49

1. Hölderlins Ästhetik im allgemeinen 55

2. Stellung zum Dichterberuf 57

3. Stellung zur Sprache 60

4. Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung als Charakteristikum der Dichtung 64

5. Das Gesetz des Wechsels (Sukzessionsgesetz) 67

6. Einzelne Dichtungsarten 71

A. Das lyrische Gedicht 72

B. Das epische Gedicht 81

C. Das tragische Gedicht 87

Schluß 95

Einleitung.

Daß die Grenze zwischen Genie und Wahnsinn verwischbar ist, ist nahezu ein Gemeinplatz geworden; die tiefere Wahrheit daraus herauszuschälen, ist darum nicht weniger notwendig. Vor allem: nicht zwischen jedem Typus Wahnsinn und jedem Typus Genialität besteht dieses Verhältnis, aber es gibt eine Art Genialität, die den konsequenten Zusammenhang mit dem Wahnsinn nicht verleugnen kann. Hier indes ist es richtig, nicht vom Wahnsinn aus die Genialität, sondern von der Genialität aus den Wahnsinn zu beleuchten; hier ist der Wahnsinn ein Geistiges mehr als ein Psychophysisches. Dies ist der Fall Hölderlin. Ein Umgekehrtes, darum gar nicht unter diese Form der Beurteilung Fallendes ist der Fall Nietzsche etwa: bei ihm ist die Form der Genialität vom Wahnsinn aus zu betrachten, indem letzterer ein rein physisch Bedingtes war, das zerstörend, aber auch steigernd in den Verlauf seiner geistigen Entwicklung eingriff. Der Wahnsinn Nietzsches entwächst nicht organisch seiner ganzen Mentalität, sondern tritt in einer bestimmten Epoche, lang bevor er ausbricht, in diese ein, sie umsetzend und allmählich vernichtend. Hölderlins Mentalität dagegen wurde, soweit wir für diesen Zustand Worte haben können, nie zerstört: seine geistige Schau endigte nicht, und ihr Gegenstand wurde nicht verändert; nur die Fähigkeit, ihr Worte zu verleihen, endigte. Und dies nicht, weil er das Wort nicht mehr zu meistern verstand, sondern weil das Wort überhaupt der Tiefe dieser Schau entschieden nicht mehr gewachsen war. Wenn wir die Erkenntnisse der letzten für uns noch ausdeutbaren Gedichte mit denen früherer vergleichen, so wird die zunehmende Vertiefung, Erweiterung derselben erstaunlich zu uns sprechen und uns den Beweis für den wachsenden Fortschritt, nicht die Verdunkelung seines Geistes bringen. Dann allerdings kommt der Augenblick, wo wir nicht mehr fassen, wo das Wort, das Verständigungsmittel von ihm zu

uns, überhaupt nicht mehr faßt, was er zu künden hat. Und bald darauf ist er dann resigniert, verstummt, und in dieser Verstummung mußte er für unsre Augen verblöden und verlöschen.

Von dieser letzten Grenze aus zwischen Ausdrucksmöglichem und Unausdrückbarem muß ich Hölderlin vor allem sprechen lassen, will ich seine ästhetischen Theorien, seine abstrakt philosophischen Gedanken zu fassen suchen: denn sie sind in jenen merkwürdigen Bruchstücken enthalten, von denen bald die Rede sein wird. Ich bestrebte mich, Hölderlins Geist in der vorliegenden Arbeit, die als Doktordissertation von der philosophischen Fakultät der Universität Jena angenommen wurde, möglichst nüchtern zu analysieren: denn gerade weil Hölderlin selbst Rhapsode und dithyrambischer Prophet ist, darf sein Interpret es um so weniger sein. In dichterischer Sprache können wir ihn feiern, wie das ein Hellingrath tut, nicht aber ihn fassen und sein zu Unrecht verdunkeltes Bild aufhellen. Diesen Zweck aber hat die vorliegende Arbeit: zur Ehrenrettung Hölderlins, des Verstörten, des Verworrenen, beizutragen und zu erweisen, daß seine ganze geistige Entwicklung bis in die Tiefen scheinbarer Verwirrung hinein eine kontinuierliche, eine konsequent sich steigernde ist; daß es tiefster Sinn ist, von dem er früh schon zu stammeln scheint; daß er zwar ewig ein Geschlagener war, aber, wie sein eigenes Wort lautet, ein „von Apollo Geschlagener".

I. Das Material und die bisherige Literatur.

Über Hölderlins theoretische Anschauungen überhaupt zu arbeiten, ist seit Erschließung seiner Aufsatzfragmente, die im zweiten Band der Zinkernagelschen Hölderlin-Ausgabe zum ersten Mal zusammenhängend herausgegeben wurden, eine neue Aufgabe für die Wissenschaft geworden. Es hat sich dieses Problems in seiner Gesamtheit bisher noch keine größere Arbeit angenommen, und auch in kleineren Abhandlungen zur Hölderlin-Frage ist verhältnismäßig wenig auf dies wichtige Material Bezug genommen. Auch über den schon 1907 von Marie Joachimi-Dege in ihrer Hölderlin-Ausgabe veröffentlichten Aufsatz „Grund zum Empedokles“[1]) sind wenig Stimmen laut geworden.

Das hat seinen wohlberechtigten Grund in der Form dieser nur bruchstückhaft und in der Handschrift zum Teil unleserlich überlieferten Abhandlungen, die wohl durchweg Hölderlins spätester Produktionszeit zuzuschreiben sind, jedenfalls in der endgültigen Fassung, die uns vorliegt. Das Auftauchen ihres Ideengehalts läßt sich indes fast durchweg in viel frühere Zeit zurückverlegen, wie sich später ergeben wird. Nicht aber allein die verwirrte Form, der dunkle Ausdruck dieser Fragmente steht ihrer wissenschaftlichen Erfassung im Wege, sondern ebenso eine sich auch hier manifestierende, dauernde Eigenschaft des Hölderlinschen Denkens überhaupt: die große Schwerfälligkeit und unpräzise Ausdrucksart seines philosophischen Verstandes, dem es niemals an Tiefe, wohl aber fast immer an systematischer Klarheit fehlte, sobald es sich um abstrakte Gedankengänge handelte. Er, der als Dichter gerade durch den wechselnden Symbolcharakter des Worts, die sich steigernde Mannigfaltigkeit der Bilder oft unerhörte plastische Klarheit der

1) 2, 381 Zinkernagel. Alle Zitate aus Hölderlin beziehen sich im folgenden auf diese Ausgabe (Leipzig 1914—22), zu der nur noch der Schlußband mit dem kritischen Apparat fehlt.

Anschauung zu vermitteln vermag, muß, weil er dieses symbolische Verfahren auch auf die abstrakten Gedankenmittel überträgt, hier notwendig Unklarheit erzeugen.

So könnte die Aufgabe, die sich diese Arbeit stellt, die theoretischen Aufsätze zu einer Erhellung der Hölderlinschen Theorie des Poetischen stärker heranzuziehen, vermessen erscheinen. Zum Anfang sei daher gleich bemerkt, daß an eine restlose Erklärung und Kommentierung der in Frage stehenden Bruchstücke hier nicht gedacht werden kann. Soweit sie auf einigermaßen klar zu erkennenden gedanklichen Grundlagen beruhen, werden sie zu benutzen sein; soweit sie indes uns wie rhapsodische Offenbarungsweisen einer mehr oder weniger unsicher zu ahnenden metaphysischen Grunderkenntnis anmuten, kann höchstens versucht werden, eben diese oft unendlich reich variierte Grunderkenntnis an die Oberfläche des Bewußtseins zu heben. In vielen Fällen heißt es aber, von ihnen Abstand zu nehmen als vor dem Unergründlichen. Ferner aber: wer sich mit diesen Fragmenten beschäftigt, muß eine besondere Methode zu ihrem Verständnis anwenden: nicht ein Erklären aus dem Gesamtgedanken des etwaigen Aufsatzes, sondern ein Parallelisieren entscheidender einzelner Aussprüche mit solchen aus Hölderlins sonstigen, gleichzeitigen und früheren Werken, seien es seine Dichtungen oder seine Briefe. So nur läßt sich, aus dem zusammenhängenden Gebäude des Hölderlinschen Denkens, das Einzelne dieser oft unerhört tiefen Sätze und Satzfolgen verstehen und einordnen. Denn wie schon bemerkt, es erleichtert die Arbeit der Umstand, daß die Gedanken der Aufsatzfragmente nicht neu und spät auftauchen, sondern zum größten Teil solche sind, die, mehr angedeutet oder mehr ausgeführt, schon in früheren, klareren Perioden seines Schaffens auftreten. Ferner sind es überhaupt nur wenige große Grundgedanken, die in zahlreichen Variationen in den Aufsätzen immer wiederkehren.

Nicht zu übergehen aber ist ein dritter, wichtiger Umstand, der zu einem Interpretationsversuche der Hölderlinschen Fragmente ermutigt: das ist die Herausgabe der Hegelschen theologischen Jugendschriften aus dem handschriftlichen Nachlaß in der berliner Bibliothek, besorgt von Hermann Nohl (Tübingen 1907), wesentlich aber zu verdanken der grundlegenden Arbeit Diltheys, „Die Jugendgeschichte Hegels“ (Ge-

sammelte Schriften 4, 1), die zuerst auf diese wertvollen Entwürfe und Bruchstücke aufmerksam machte. Es ist bekannt, in wie nahen Beziehungen Hegel und Hölderlin seit der gemeinsamen tübinger Zeit waren, wie vornehmlich in Hölderlins frankfurter Jahren 1796—98 die Freunde in geistigem Austausch standen. Wie verwandt aber ihre Gedankenrichtung war, wie eng ihr geistiger Verkehr gewesen sein muß, darauf hat die Literatur erst spät und nur vereinzelt hingewiesen. Seit der Veröffentlichung der Hegelschen Fragmente aus der frankfurter Zeit und später und daneben der Veröffentlichung der Hölderlinschen theoretischen Aufsätze ist es möglich geworden, den nahen Berührungen ihrer philosophischen Ideen nachzuspüren. Sichere Beweise etwa chronologischer Art lassen sich dafür leider nicht angeben, aber es sollte zu denken geben, daß bei zwei so verschieden begabten Geistern, dem rein spekulativen und dem poetischen, nicht nur gedankliche, sondern zuweilen sogar fast genaue sprachliche Übereinstimmungen und Verwandtschaften sich aufzeigen lassen. Auf die Nebeneinanderstellung der einzelnen Hegelschen und Hölderlinschen Gedanken muß nun aber diese Arbeit naturgemäß verzichten und dies einer umfassenderen Spezialarbeit überlassen, die rein philosophischen Charakter tragen müßte. Innerhalb dieses Themas ist zwar Hegel für das allgemeinere, weltanschauliche Kapitel wichtig zur allgemeinen Charakterisierung der Atmosphäre, in der in der frankfurter Zeit durch die geistige Berührung mit dem Freunde die Hölderlinschen Erkenntnisse zu reifen begannen. Das Weltgefühl ist bei beiden noch verwandter als etwaige Einzelideen. So kommt für das eigentliche Gebiet dieser Arbeit, die ästhetischen Ideen, Hegel mehr nur als Hintergrund in Frage. Die ausdrückliche Beschäftigung mit ästhetischen Dingen liegt für letzteren zeitlich viel später, lange nach Hölderlins Schaffenszeit, wenn auch *implicite* schon in den rein theologischen Jugendschriften und vor allem in der allerdings für Hölderlins wache Zeit auch nicht mehr in Betracht kommenden „Phänomenologie des Geistes“ die ästhetische Weltbetrachtung und Stellung zu einzelnen ästhetischen Spezialfragen enthalten ist.

Dilthey in der oben erwähnten Abhandlung deutet zuerst auf diese nahe Verwandtschaft Hegelscher und Hölderlinscher Gedankenwelt, obgleich er damals die Zinkernagelschen Veröffentlichungen noch nicht kennen konnte und sich allein

auf ähnliche Gedanken der Dichtwerke, vor allem des Hyperion berufen konnte. In seinem Aufsatz über Hölderlin (Das Erlebnis und die Dichtung S. 349) ist er dann auch der ersten einer, der Hölderlins Beziehungen zur Hegelschen Frühphilosophie tiefer nachspürt, doch wesentlich auch hier nur auf Grundlage der dichterischen Werke.

Ebenso die zweite größere Arbeit zur Hölderlinschen Philosophie, die hier zu erwähnen ist: Zinkernagels „Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion" (Straßburg 1907). Sie befaßt sich mit der Entwicklung von Hölderlins philosophischen „Standpunkten" je nach den Einflüssen, die er in seiner Reifezeit erfahren, arbeitet aber auch noch nicht mit der Kenntnis der Aufsätze. Gegen die Zinkernagelsche Methode in dieser Abhandlung wendet sich Ernst Cassirers tiefsinniger Aufsatz „Hölderlin und der deutsche Idealismus" (Logos 7, 262. 8, 30), der Zinkernagel den Vorwurf macht, die Einheitlichkeit und Originalität von Hölderlins Denken in einen Eklektizismus nach den jeweiligen Einflüssen zu verwandeln. Das Problem Hegel-Hölderlin ist hier nur kurz, aber treffend behandelt; von Belegen aus den theoretischen Schriften ist auch bei Cassirer allerdings fast ganz abgesehen. Die vorliegende Arbeit verdankt der Problemstellung Cassirers über das Spezifische der Hölderlinschen Weltauffassung viel.

An dieser Stelle ist noch Rudolf Haym s Darstellung der Hölderlinschen Weltanschauung in seinem Buch über die romantische Schule vom mehr philosophischen Standpunkt aus zu nennen. Sie fällt aber selbstverständlich in eine zu frühe Zeit, als daß die Resultate der letzten Hölderlin-Forschung noch in ihr mitberücksichtigt werden konnten.

Die erlanger Dissertation von Mönius über Hölderlin als Philosophen (Bamberg 1919) nimmt erstaunlicherweise auf die Aufsatzfragmente auch so gut wie gar keinen Bezug, ist überhaupt im Verhältnis zu der Tiefe der Probleme etwas flüchtig ausgefallen.

Um an letzter Stelle noch Litzmanns getreue Darstellung von Hölderlins Leben (Berlin 1890) zu nennen, so ist in ihr Hölderlins Weltanschauung in ihrer spezifischen Einheitlichkeit noch kaum gesehen. Fällt dieses Werk ja auch erst in die ersten Anfänge der Hölderlin-Forschung der letzten 25 Jahre

und hat seine Bedeutung vornehmlich als Materialsammlung, nicht als selbständige Schau des Hölderlinschen Wesens.

Nach Charakterisierung der Aufsatzfragmente gilt es jetzt, aus ihnen und den übrigen Werken Hölderlins das engere Material für das Thema dieser Arbeit herauszustellen. In den Aufsätzen handelt es sich vornehmlich um diejenigen, die Zinkernagel unter der Abteilung „Zur Ästhetik" zusammengestellt hat:

„Ein Wort über die Iliade" (2, 361).
„Über die verschiedenen Arten zu dichten" (2, 363).
„Über den Unterschied zwischen lyrischer, epischer und tragischer Dichtung" (2, 368).
„Über die Grundlage des tragischen dramatischen Gedichts im allgemeinen und der Empedokles-Tragödie im besonderen" (2, 376).
„Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes" (2, 395).
„Aphoristisches" (2, 427).
„Anmerkungen zum Oedipus" (3, 330).
„Anmerkungen zur Antigone" (3, 408).

Ferner aber sind die Aufsätze „Zur Philosophie" (2, 333—358) hinzuzuziehen, denn auch sie sind eigentlich wesentlich zur Ästhetik gehörig.

Und wären sie es auch nicht direkt, so gilt doch hier etwas, was von dem Hölderlinschen Denken und Schaffen überhaupt gilt: alle einzelnen theoretischen Anschauungen sind einheitlich auf demselben Grunde einer bei aller Bewegtheit schon früh seltsam geschlossenen Weltanschauung, einer tiefen Grunderkenntnis gewachsen, und Ästhetik, Religion, Erkenntnisphilosophie, Dichtung ist bei dieser metaphysisch-religiösen Persönlichkeit nicht so scharf voneinander abgetrennt wie bei andern, schärfer logisch-spekulativ sondernden Geistern. So ist auch seine Ästhetik nicht ohne Vorausschickung seiner Gesamtweltanschauung und ständige Bezugnahme auf diese zu betrachten; so sind aus dieser seiner Weltanschauung die ästhetischen Elemente nirgends auszuscheiden.

Aus demselben Grunde wird es ferner notwendig, daß man zur Erhellung seiner poetischen Theorie nicht bei den

theoretischen Schriften stehen bleiben darf, sondern auch seine dichterischen Werke aufs stärkste heranziehen muß, in noch größerem Maße vielleicht seine Briefe, um dieser Theorie habhaft zu werden, nicht nur zur Interpretation der Aufsätze, sondern ebenso fast wie diese als selbständige Dokumente seiner Gedanken.

Die Gliederung der Aufgabe wird nun klarer. Die Entwicklung der Theorie der Poesie muß sich aus seiner Weltanschauung herauslösen. Bevor danach auf das ästhetische Gebiet eingegangen werden kann, ist sowohl diese seine Weltanschauung historisch einzuordnen als auch ein kurzer Exkurs über den Stand der poetischen Theorie, der ästhetischen Anschauungen seiner Zeit nötig, soweit deren Vertreter für Hölderlins Gedanken vorbereitend oder anregend oder gegensätzlich von Bedeutung waren. Daran hat sich dann das Hauptkapitel über Hölderlins ästhetische Theorie anzuschließen.

II. Hölderlins Weltanschauung.

„Zwar war sein ganzes Leben der Verkündigung des Reiches Gottes gewidmet, und die Entwicklung seines moralischen Lebens und seines Schaffens ist nichts als die Klärung dieser Idee“ [1]). Mit diesen Worten, wenn man sie nicht etwa im christlich-dogmatischen, sondern im allgemein-religiösen Sinne versteht, ist der Kernpunkt der Hölderlinschen Weltanschauung am besten bezeichnet. Wirklich, es ist unter den Dichtern jener so stark religiösen Zeit der Romantik kaum einer so intensiv dem Göttlichen zugewandt, so metaphysisch gerichtet sein ganzes Leben und Wirken hindurch geblieben wie eben Hölderlin. Es ist Religiosität, nicht Liebe zur Weisheit, wie man nach seiner lebhaften Beschäftigung mit der Philosophie seiner Zeit annehmen könnte, was ihn erfüllt; denn das Gefühl steht für ihn im Vordergrunde, vor und über dem Denken: man muß im Gemüt die ewige Schönheit erfahren haben, ehe man sie im Denken finden kann. Aus der Dichtung entspringt die Philosophie, in die Dichtung mündet sie wieder ein [2]): „Die Dichtung ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft“. Nach solchen Aussprüchen erscheint zwar das Schwergewicht von der Religion wieder auf die Kunst verschoben zu sein, das Religiöse sich ins Ästhetische abzubiegen. Hier muß nun gesagt werden, daß es bei Hölderlins Religiosität nicht der Inhalt, nicht die jeweilige Gottesvorstellung ist, die ihn religiös macht, sondern eben diese Religiosität als solche; wir können ihn hierin gut als Vorbereiter und Begleiter Schleiermacherscher Ideen betrachten, für welch letzteren ja auch das Gefühl der Abhängigkeit, die Form, die Dynamik des Gotteserlebens, vor dessen Inhalt

1) Eberz Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 16, 366.
2) 2, 108.

primär und nahezu allein ausreichend ist. (Vgl. namentlich die erste Auflage der „Reden über die Religion“ 1799.) Daß die Schönheit, die Kunst Hölderlin zuzeiten zum Inhalt seines Gottesbegriffs wird, das hat einzig zum Grunde, daß das Erlebnis der Schönheit als der umfassendsten aller Ideen, die Sinnlichkeit und Geist, Außen und Innen in eines zieht, ihm die größtmögliche Gefühlsspannung, die größtmögliche religiöse Begeisterung zu sichern schien. Und hierauf allein kommt es ihm an. Es ist „der Trieb in unsrer Brust“, der „unsre Götter und ihren Himmel“ schafft[1]), und er allein: stirbt er, so sind wir gottlos, so ist das Band zwischen Gott und Mensch zerschnitten. Das an der Schönheit entzündete Sehnsuchtsgefühl vereinigt beide, das Vereinigungsstreben ist das Band der Welt.

An dieser Stelle möchte ich mich gegen die Auffassung wenden, die Eduard Spranger in einem kleinen Aufsatz[2]) vertreten hat. Für Spranger ist Hölderlin dank dieser Forderung der Gefühlsbegeisterung, diesem „Durst nach Enthusiasmus“ der „reinste Typus der ästhetischen Weltanschauung“, der er die Goethesche Abgeklärtheit, das Stehen über dem „rasenden Auf und Ab der Leidenschaften“, als die ethische gegenüberstellt. So gut dieser Gegensatz zu Goethe gesehen ist und so richtig die Gegensetzung gegen die ethische Weltanschauung überhaupt, so ist doch Hölderlin damit Unrecht geschehen, wenn man ihn deswegen zum Ästheten stempelt. Denn nicht um des Selbstgenusses des Gefühls, nicht um der Schönheit an sich willen fordert er den Enthusiasmus, die Leidenschaft, sondern weil die Schönheit das tiefste Prinzip des Einsseins von Gott und Mensch, weil das Gefühl der einzige Weg zu Gott ist.

Mit dem bloßen Moment der gefühlsmäßigen Religiosität ist aber die Hölderlinsche Weltanschauung noch nicht genügend charakterisiert. Nach der inhaltlichen Seite ist sie von jeher als Pantheismus bezeichnet worden, anschließend vor allem an die berühmte Stelle am Anfang des Hyperion[3]): „Eines zu sein mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen usw.“ Auf die starke Differenziertheit dieses Alleinen in sich haben dann Forscher wie Haym, Dilthey, Zinkernagel, am stärksten Cassirer in dem vorerwähnten

1) 2, 56. 2) In der Gegenwart 65, 204. 3) 2, 13.

Aufsatz hingewiesen, indem sie das Schillersche Prinzip der Versöhnung des Widerstreitenden in der Hölderlinschen Schönheit, dem „ἓν διαφέρον ἑαυτῷ“, zu erkennen glaubten. Doch bleibt hier der Akzent auf dem ἓν und der Versöhnung, jedenfalls was das Göttliche anbetrifft. Wenn man sich vor allem an den Hyperion als das wesentlichste Dokument von Hölderlins Anschauungen hält, so ist es berechtigter, diese Ansicht zu vertreten. Aber der starke Umschwung in Hölderlins späterer, nachfrankfurter Produktionszeit ist nicht außer acht zu lassen: fallen doch gerade in diese Zeit die charakteristischsten und reifsten Früchte seines Denkens und Erlebens. Indes auch für die vorherliegende Periode, wenn man eben neben dem Hyperion auch die Briefe und Gedichte heranzieht, ist dieser reine, optimistische Pantheismus schon nicht mehr charakteristisch. Schon damals erklingt neben den Tönen der Harmonie oft eine schmerzliche Dissonanz in den Hölderlinschen Bekenntnissen, die zeigt, daß für ihn die Erfahrung von der Zweiseitigkeit, der Zerrissenheit der Welt ein mindestens so starkes Erlebnis war wie das von der Vereinigung. Bewußt, gewollt ausgesprochen und dem System seines Denkens einverleibt wird diese zweite Erfahrung aber seit der frankfurter Zeit. Mögen wir es auf die persönlichen schweren und zerreißenden Erfahrungen in seinem Verhältnis zu Diotima und ihrem Hause schieben, mögen wir eine Wirkung des Gedankenaustausches mit dem ähnlich gerichteten Hegel darin sehen, beides und manches andre wird dazu beigetragen haben, daß in der Seele Hölderlins dieser von Jugend auf vorgezeichnete Sinn für die Tragik des Lebens ganz aufbrach. Jedenfalls bekommt jetzt erst seine Weltanschauung ihre spezifische Färbung: sie ist ein tragischer Pantheismus, wenn wir mit Tragik das benennen wollen, was sich am klarsten vielleicht nach einem Zitat aus Hegels Fragment „Gesetz und Strafe“ (etwa 1799 konzipiert) ausdrücken läßt[1]: „Denn die Entgegensetzung ist die Möglichkeit der Wiedervereinigung, und soweit das Leben im Schmerz entgegengesetzt war, ist es fähig, wieder aufgenommen zu werden.“ Die Notwendigkeit des Schmerzes, der Gegensätzlichkeit, des Trennungsmomentes, gerade zur Erreichung des

1) Hegels theologische Jugendschriften S. 282.

Höchsten, der innigsten Vereinigung, das Negative als dem Positiven notwendig inhärierend, das ist die Erkenntnis, die Hölderlin, als erster seiner Zeit jedenfalls, in allen seinen Werken zur Erkenntnis zu bringen strebt. Aber er läßt darum die Einigkeit als zielgebend nie fahren: das sich ewig Spaltende ist ein ewig Einiges; eine bleibende Beziehung zwischen den vielheitlichen Teilen stellt die ständig zerrissene Einheit immer wieder her. Diese drei Momente: die ursprüngliche Einheit, deren Spaltung, Trennung in Vielheit und die schließliche Wiedervereinigung bestimmen seinen dynamischen Pantheismus. Die dritte Stufe aber kann nie in dieser seligen Beschlossenheit verharren, sondern muß sich aufs neue zerspalten, um wieder neu vereinigt werden zu können, und so haben wir den dialektischen Prozeß des späteren Hegelschen Denkens hier auf wunderbare Weise vorgezeichnet. Ein Besonderes aber unterscheidet den Hölderlinschen Rhythmus von dem Hegelschen: die „Dialektik" ist bei ihm ins Gefühl verlegt, während sie sich bei Hegel im rein begrifflichen Denken ausdrückt[1]); sie ist Erlebnisweise, nicht Erkenntnisweise. Der ewige Wechsel von Einessein und Vielessein stellt sich bei Hölderlin, dem Dichter, in den ständigen Schwankungen des Gemüts, „im Wechsel des Entfaltens und Verschließens, in Ausflug und Rückkehr zu sich selbst" dar[2]).

Im persönlichen Gefühl, im Leben Hölderlins liegen diese Züge schon vorgezeichnet, denn es ist seiner eigenen Seele Geschichte, die ihm dieses Erlebnis vermittelte. Hier nun geben uns die Briefe zahlreiche wertvolle Hinweise von frühester Jugend auf. Fast jeder seiner intimeren Briefe an den Bruder oder an Freund Neuffer klagt über die stete Wandelbarkeit, die ewige Erschütterung seines Wesens, das nie den einmal erlangten Standort, die erworbene Stimmung festzuhalten vermag, ohne jählings ins Gegenteil umzuschlagen. „Wenn nur der Mensch nicht so periodisch wäre! oder ich wenigstens nicht unter die ärgsten gehörte in diesem Punkt!"[3]) „Ich erinnere mich nur weniger Perioden aus meinem Leben, die ich immer so mit gleicher Fassung und Ruhe zugebracht hätte"[4]).

---

1) Vgl. dazu Logos 8, 48. 2) 2, 52. 3) An Neuffer 4, 127. 4) An den Bruder 4, 159.

Das „ewige Sehnen von einer Stelle der Welt zur andern, von einer Wirksamkeit zur andern“ [1]). Hegels ruhige Natur setzt er seiner ruhelosen gegenüber, die der „Stille“ bedürfe, wie Hegel „Lärm“ nötig hätte als seinen Gegensatz [2]). „Besonders ist unser einem nicht zu trauen, der alle Tage, die Gott gibt, durch eine andre Brille sieht, die ihm wer weiß woher aufgesetzt wird“ [3]). „Und doch wiegt uns die ewige Ebb' und Flut hin und her, und was in der einen Stunde wahr ist, können wir ehrlicherweise in der nächsten Stunde nicht mehr von uns sagen, und indes der Brief ankommt, den wir geschrieben, hat sich das Leid, das wir klagten, in Freude oder die Freude, die wir mitteilten, in Leid verwandelt, und so ists mehr oder weniger mit den meisten Äußerungen unsres Gemüts und Geistes. Die Augenblicke, wo wir Unvergängliches in uns finden, sind so bald zerstört, das Unvergängliche wird selbst zum Schatten und kehrt nur zu seiner Zeit wie Frühling und Herbst lebendig in uns zurück ... Nehm' es geduldig an, wenn bei großer Freude großer Schmerz ist“ [4]). „Indes ich dir sagen will: so ist es!, ist es schon anders geworden ... Ich bin zerrissen von Liebe und Haß“ [5]). Seine Gemütsstimmung „ist aus Licht und Schatten gewebt wie überall, nur daß die Massen oft stärker, abstechender sind bei mir“ [6]).

Auch aus den Gedichten der frankfurter Zeit seien für diese Ruhelosigkeit Belege angeführt:

„Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh' und Ruh'
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?“ [7])
„Zu mächtig, ach! ihr himmlischen Höhen, zieht
Ihr mich empor; bei Stürmen, am heitern Tag
Fühl' ich verzehrend euch im Busen
Wechseln, ihr wandelnden Götterkräfte ...
Und daß mir doch, zu retten mein sterblich Herz,
Wie andern eine bleibende Stätte sei“ [8]).

---

1) An Neuffer 4, 165. 2) An Hegel 4, 170. 3) An Neuffer 4, 224. 4) An Neuffer 4, 256. 258. 5) An Neuffer 4, 301. 302. 6) An den Bruder 4, 306. 7) Abendphantasie 1, 134. 8) Mein Eigentum 1, 151.

Der Wechsel der Gemütsstimmung wird von Hölderlin nun bald mehr positiv, bald mehr negativ empfunden, als notwendiges Glück oder notwendige Qual. Auf das erstere deuten Aussprüche wie folgender: „Großer Schmerz und große Lust bildet den Menschen am besten. Aber das Schustersleben, wo man Tag für Tag auf seinem Stuhle sitzt und treibt, was sich im Schlafe treiben läßt, das bringt den Geist vor der Zeit ins Grab“ [1]).

Diese Furcht vor der Erstarrung, Erkaltung seines Gefühlslebens bewegt ihn oft bis in seine spätere Zeit. In einem Brief an die Mutter klagt er, sein Herz wäre „nicht immer wach ... oft müder und verschlossener, oft lebendiger und zu einer wärmeren Äußerung aufgelegter“ [2]). „Ich kann den Gedanken nicht ertragen, daß auch ich ... so kalt und allzu nüchtern und verschlossen werden soll. Und in der Tat, ich fühle mich oft wie Eis“ [3]). Wir müssen hier auch an die Worte des ergreifenden Gesanges „Chiron“ denken [4]):

„Das Herz ist wieder wach, doch herzlos
Zieht die gewaltige Nacht mich immer“.

„Wir kalten Nordländer erhalten uns gern in Zweifel und Leidenschaft, damit wir nicht aus lauter lieber Ordnung und Sicherheit uns zum Schneckenleben organisieren“ [5]). Was vorhin über den Durst nach Enthusiasmus, die ethische Forderung eines gesteigerten Gefühlslebens gesagt wurde, wird aus solchen Stellen treffend bestätigt. So auch [6]): „Wen die Götter lieben, dem wird große Freude, großes Leid zuteil. Auf dem Bache zu schiffen ist keine Kunst. Aber wenn unser Herz und unser Schicksal in den Meeresgrund hinab und an den Himmel hinauf uns wirft, das bildet den Steuermann“. Man vergleiche auch aus den Jugendgedichten schon etwa [7]):

„Was nehmt ihr mir, den nur die Kämpfe retten,
Mein glühend Element? ...
Das Leben ist zum Tode nicht erkoren,
Zum Schlafe nicht der Gott.“

Aber solchen Zeugnissen, die das „rasende Auf und Ab der Leidenschaften“ ersehnen und verherrlichen, stehen doch wieder andre dieses stets antithetischen Geistes entgegen, die

1) An Neuffer 4, 267. 2) 4, 342. 3) An die Schwester 4, 509. 4) 1, 202. 5) An einen Dichtergenossen 4, 476. 6) An Neuffer 4, 293. 7) 1, 90 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel).

das Leiden unter der Spannung des ewigen Wechsels ausdrücken und die das Maß, die Stille in eben demselben Grade fordern wie alsdann das Heraustreten zu neuem Kampf. Schon das Jugendgedicht „An die Stille“ [1]) gibt dahin zu denken. Und andres mehr: „Den meisten ist das Leben zu schläfrig, mir ist es oft zu lebendig“; er preist darum die „zurückhaltende Situation, die unsre Kraft zurückhält“ [2]), wie er späterhin die „gehaltene Seele“, das „stille stete Feuer“ ersehnt [3]). Und an die Mutter schreibt er, ihm sei es in Frankfurt „fast unmöglich, meinen Charakter zu retten und meine besseren Kräfte ... und ich muß lieber ein stilleres Leben wählen“ [4]).

Dergleichen gleichzeitige Erkenntnis von der Güte und der Gefahr des notwendigen Wechsels bringt ihn dann schließlich zu einer Synthese beider Momente. „Darin besteht alle Lebensweisheit, daß wir uns nicht zu sehr ausdehnen und nicht zu sehr konzentrieren“ [5]). „Es ist wunderbar, daß der Mensch nichts weiter bringt, wenn er alles gleichgültig ansieht, und doch auch nichts wirkt und fördert, wenn er sich verkümmert, daß er also, um zu leben und tätig zu sein, beides in seiner Brust vereinigen muß, die Trauer und die Hoffnung, Heiterkeit und Leid“ [6]).

Damit sind wir dem eigentlichen Höhepunkt Hölderlinscher Lebensweisheit nahegekommen. Aber er bleibt mit solchen Erkenntnissen nicht im Psychologischen stecken, liest nicht eine rein menschlich begrenzte Ethik daraus: vielmehr sind ihm diese Seelengesetze notwendig metaphysisch gegründet, er sieht ein Weltgesetz, einen Weltfluch darin. Ja, um die letzte Stufe zu ersteigen, auf der sich ihm alles ins Religiöse umbiegt: diese Welttragik ist ihm schließlich die Tragik Gottes selber. Den rein religiösen Ausdruck findet er freilich spät, aber alles andre ist Vorbereitung darauf. Zunächst wird in der ersten Hyperion-Zeit die Notwendigkeit des Leides, des Widerstandes als Gesetz der Menschennatur erkannt. Der Widerstand ermöglicht den Wechsel, die seelische Bewegtheit, die Sehnsucht nach der Vereinigung. So in den Fragmenten des Hyperion: „Als unser ursprünglich unendliches Wesen zum ersten Male leidend ward und die freie volle

1) 1, 480. 2) An den Bruder 4, 306. 3) An den Bruder 4, 312. 4) 4, 315. 5) An den Bruder 4, 279. 6) An die Mutter 4, 419.

Kraft die ersten Schranken empfand, als die Armut mit dem Überflusse sich paarte, da ward die Liebe ... Also da, als die schöne Welt für uns anfing, da wir zum Bewußtsein kamen, da wurden wir endlich. Nun fühlen wir tief die Beschränkung unsres Wesens, und die gesamte Kraft sträubt sich ungeduldig gegen ihre Fesseln, und doch ist etwas in uns, das diese Fesseln gerne behält; denn würde das Göttliche in uns von keinem Widerstande beschränkt, so wüßten wir von nichts außer von uns und so auch von uns selbst nichts, und von sich nichts zu wissen, sich nicht zu fühlen und vernichtet zu sein, ist für uns Eines“ [1]). „Es ist so unmöglich für uns, das Mangellose ins Bewußtsein aufzunehmen, als es unmöglich ist, daß wir es hervorbringen“ [2]).

Allgemeiner, schon über die Menschennatur hinausgehend wird diese Erkenntnis in einem Brief ausgedrückt: „Es ist auch gut und sogar die erste Bedingung alles Lebens und aller Organisation, daß keine Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden ... Alles greift ineinander und leidet, so wie es tätig ist“ [3]). „Bestehet ja das Leben der Welt im Wechsel des Entfaltens und Verschließens, in Ausflug und Rückkehr zu sich selbst, warum nicht auch das Herz des Menschen?“ [4])

Zu wahrer Größe und ganzer Geschlossenheit aber erhebt sich diese Erkenntnis Hölderlins erst in der letzten Periode seines Schaffens und findet ihren höchstgesteigerten Ausdruck zumal in den sogenannten „Nachtgesängen“, den sechs großen hymnischen Gedichten, die er Ende 1803 an Wilmans für dessen Almanach ankündigte [5]). Nun nämlich wird das Göttliche, „Gott“ oder „Götter“, zum eigentlichen Träger, zum Ausgangspunkte der Welttragik. Gott ist für Hölderlin, wie großenteils für die Denker seiner Zeit, zumal Schleiermacher, Schelling und Hegel, der Ausdruck für die einige, die als Einheit sich darstellende Welt, wie die Welt, das Korrelativum Gottes, nur ihn selbst in der Vielheit darstellt: Gott = der Welt als Einheit, die Welt = Gott als Vielheit. Es ist eine alte Gleichung, die modifiziert schon Spinoza kennt. „Schicksallos“ nennt Hölderlin deshalb die Götter [6]), „ein Ausdruck, der Hegel mit Hölderlln

1) 2, 252. 2) 2, 268. 3) An den Bruder 4, 376. 4) 2, 52. 5) 4, 543. 6) Schicksalslied 1, 315.

gemeinsam ist“ [1]: schicksallos, d. h. noch nicht in die Wirklichkeit getreten, noch „in bescheidener Knospe“ [2] ruhend, noch ungeworden, die „ahnend ruhende“ Natur [3], die voll ungeschiedener Fülle ist, aber diese Fülle noch nicht verwirklicht hat. Ja man mag den rätselhaften Ausdruck „der Gewittertragende“ für Christus in „Patmos“ [4] auch dahin verstehen, daß hiermit das göttliche Schwangersein von allen Kämpfen der Wirklichkeit, die nur erst als Möglichkeiten in Christus liegen, dargestellt werden sollte. Wir werden später, bei den Aufsätzen, noch Gelegenheit haben, auf dies eigenartige Moment der noch „ungeschiedenen“ Gottheit, welches Hölderlin mit der alten deutschen Mystik und dem Neuplatonismus gemein hat, hinzuweisen.

Dieses Einige, diese als Gott konzentrierte Welt steht nun in einem notwendigen Verhältnis zu seinem Korrelativum: es muß zur Vielheit werden, muß aus sich heraustreten, um „sich zu fühlen“. Denn die einige Einheit ist in sich unfruchtbar, ist unbewegt und „seligstill“ [5]. Die Gottheit hat noch nicht das wahre Leben, das durch die Trennung entsteht, denn dies Leben selber ist nichts als die Beziehung des Getrennten untereinander, seine Sehnsucht nach Wiedervereinigung. Diese Sehnsucht, dies strebende Leben hervorzurufen, bedarf die Gottheit ihrer Zerstreuung in die Sterblichkeit, ihrer Teilung in die Vielheit des Lebenden: „Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar, in wandelnde Melodien teilen wir die großen Akkorde der Freude. Wie Harfenspieler um die Thronen der Ältesten leben wir, selbst göttlich, um die stillen Götter der Welt, mit dem flüchtigen Lebensliede mildern wir den seligen Ernst des Sonnengotts und der andern“ [6]. „Bester! ich bin ruhig; denn ich will nichts Besseres haben als die Götter. Muß nicht alles leiden?“ [7] „... wenn auch das Schöne seinem Schicksal entgegenreift, wenn auch das Göttliche sich demütigen muß und die Sterblichkeit mit allem Sterblichen teilen!“ [8] „Das Leben zu fördern, den ewigen Vollendungsgang der Natur zu beschleunigen ... das ist überall der eigentümlichste, unterscheidendste Trieb der Menschen ... seine Menschenbestimmung,

1) Dilthey, Gesammelte Schriften 4, 111. 2) Schicksalslied 1, 315. 3) Das himmlische Feuer 1, 319. 4) 1, 357. 5) 2, 208. 6) 2, 194. 7) 2, 196. 8) 2, 124.

nämlich die, das Leben der Natur zu vervielfältigen, zu beschleunigen, zu sondern, zu mischen, zu trennen, zu binden“ [1]).

Wir finden diesen Gedanken am häufigsten in Hölderlins spätesten noch ausdeutbaren Gedichten, die das Tiefste darstellen, was er geschaut und andeutend geformt hat. So in dem Hymnus „Chiron“ die Verse [2]):

„Die Tage aber wechseln, wenn einer dann
Zusiehet denen, lieblich und bös', ein Schmerz,
Wenn einer zweigestalt ist, und es
Kennet kein einziger nicht das Beste.
Das aber ist der Stachel des Gottes; nie
Kann einer lieben göttliches Unrecht sonst.“

Hier ist der Fluch des Menschen, zweigestalt zu sein, lieblich und böse ewig aneinander gefesselt erleben zu müssen, als göttliches Unrecht dargestellt, als von Gott verhängt, damit wir ihn in seinem Unrechttun lieben lernen, d. h. bewegt, fühlend seine Welt bilden.

Die Sehnsucht der Himmlischen, in diesem Gefühl der Sterblichen erst zu vollem, wahrem Leben zu kommen, zeigen verschiedene Stellen. „Denn es ruhn die Himmlischen gern am fühlenden Herzen“ [3]). Und in dem merkwürdigen Gesange „Der Mutter Erde“, der schon in jener dunkeln Rhapsodensprache erklingt, die wir aus den „Nachtgesängen“ kennen, stehen die wunderbaren Worte [4]):

„Und unaussprechlich wär' und einsam
In seinem Dunkel umsonst, der doch
Der Zeichen genug und Wetterflammen
Und Fluten in seiner Macht
Wie Gedanken hat, der heilige Vater,
Und nirgend fänd' er wahr sich unter den Lebenden wieder,
Wenn zum Gesange ein Herz nicht hätt' die Gemeinde.“

Der Gesang ist hier das Symbol für die Anbetung, die Liebe der religiös ergriffenen Menschheit.

---

1) An den Bruder 4, 414. 415. 2) 1, 203. 3) Der Archipelagus 1, 271. 4) 1, 322.

„Es haben aber an eigner
Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen
Die Himmlischen eines Dings,
So sinds Heroen und Menschen
Und Sterbliche sonst. Denn weil
Die Seligsten nichts fühlen von selbst,
Muß wohl, wenn solches zu sagen
Erlaubt ist, in der Götter Namen
Teilnehmend fühlen ein andrer.
Den brauchen sie“ [1]).

Dazu fügt sich ein sehr spätes Wort aus einem der letzten unausgeführten Fragmente Hölderlins, das unter dem Namen „Die Titanen“ Verschiedenstes zusammenfaßt [2]):

„Wenn aber ist angezündet
Der geschäftige Tag
Und rein das Licht und trunken
Die Himmlischen sind
Vom Wahren, daß ein jedes
Ist, wie es ist,
Muß unter Sterblichen auch
Das Hohe sich fühlen.
Drum bauen sie Häuser
Und die Werkstatt gehet
Und über Strömen das Schiff.
Und es bieten tauschend die Menschen
Die Händ' einander.“

Die Personifizierung speziell dieses Strebens, des Strebens zur Erde, zur Organisation der ungewordenen Kräfte im Organischen, Besonderen, sozusagen der Zustand des Übergehens des Göttlichen ins Weltliche ist für Hölderlin an mehreren Stellen der Aufsatzfragmente der griechische Zeus. „Im Streben des teilbaren Unendlicheren, Aorgischeren, in welchem alles Organischere enthalten sein muß, weil alles bestimmter und notwendiger Vorhandene ein Unbestimmteres, unnotwendiger Vorhandenes notwendig macht, in diesem Streben des teilbaren Unendlichen nach Trennung ... in dieser notwendigen Willkür des Zeus ...“ [3]) „Zeus ... im Ernste lieber: Vater der Zeit

1) Der Rhein 1, 333. 2) 4, 209 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel). 3) 2, 373.

oder Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese“ [1]).

Die Bedürftigkeit der Himmlischen nach der Erde ist ein tief mystisches Element in Hölderlin. Ich füge an dieser Stelle nur ein Wort aus Angelus Silesius ein, das dieselbe Stimmung charakterisiert, wie wir sie im Vorigen und im Folgenden bei Hölderlin finden [2]):

„Gott lebt nicht ohne mich.
Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben:
Werd' ich zunicht, er muß von Not den Geist aufgeben.“

Davon sagt Hölderlin noch [3]):

„Nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen
Die Sterblichen eh' in den Abgrund.“

Erst die Sterblichen schöpfen das Maß des Ungewordenen aus, erst in der Wirklichkeit stellt sich die Fülle des Göttlichen dar und erfüllt den Abgrund. „Wie wir beide ein Höheres lieben, das doch wohl zweier Brüder und mehr als eines solchen Paares, das Geschwister genug, das eine Welt von Menschen bedarf, um ausgesprochen zu werden und seine Ehre zu haben“ [4]).

Nun werden auch Worte aus den Aufsatzfragmenten faßlich, dunkle Worte wie diese [5]): „Denn es ist ewiges Gesetzes, daß das gehaltreiche Ganze in seiner Einigkeit nicht mit der Bestimmtheit und Lebhaftigkeit sich fühlt, nicht in dieser sinnlichen Einheit, in welcher seine Teile, die auch ein Ganzes, nur leichter verbunden sind, sich fühlen, so daß man sagen kann, wenn die Lebhaftigkeit, Bestimmtheit, Einheit der Teile, wo sich ihre Ganzheit fühlt, die Grenze für diese übersteige und zum Leiden und möglichst absoluter Entschiedenheit und Vereinzelung werde, dann fühle das Ganze in diesen Teilen sich erst so lebhaft und bestimmt, wie jene sich in einem ruhigen, aber auch bewegten Zustande, in ihrer beschränkteren Ganzheit fühlen ... Die Fühlbarkeit des Ganzen schreitet also in eben

1) 3, 412. 2) Cherubinischer Wandersmann 1, 8. 3) 4, 225 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel). 4) An den Bruder 4, 523. 5) 2, 372.

dem Grade und Verhältnisse fort, in welchem die Trennung in den Teilen und in ihrem Zentrum, worin die Teile und das Ganze am fühlbarsten sind, fortschreitet".

Der Mensch, der Einzelne also muß leiden für Gott, muß Unrecht tun an seiner göttlichen Bestimmung zur Einigkeit, um seiner menschlichen Bestimmung zur Isolierung, Individualisierung, die Gott erlöst aus seiner Starre, zu genügen. Denn je mehr er seine Menschenaufgabe erfüllt, je mehr er sich besondert, je bestimmter er individuelles Ich ist, um so mehr kann das Göttliche göttlich sein, kann verbindend und Beziehung stiftend unter den Einzelnen wirken. „Wenn jedes ganz ist, was es sein kann, und eines verbindet sich mit dem andern, ersetzt den Mangel des andern, den es notwendig haben muß, um ganz das zu sein, was es als Besonderes sein kann, dann ist die Vollendung da, und das Göttliche ist in der Mitte von beiden" [1]).

Die göttliche Bedürftigkeit, die Angewiesenheit des unendlichen auf das endliche Prinzip findet also einen ebenso starken Widerhall auf Seiten des Endlichen, Menschlichen: auch dieses strebt sehnsüchtig und notwendigkeitsgebunden, in Beziehung mit dem Unendlichkeitsprinzip, mit dem Göttlichen zu bleiben. Ist doch eben dies „Fühlen" der Menschen nichts andres als ein Fühlen Gottes, eine Sehnsucht nach Gott. Der Mensch, dieses rätselhafte Zwiegeschöpf, dessen Pole Gott und Welt sind, in dem „des Vaters hohe Seele mit deiner Lust, o Erd', und deiner Trauer von je vereint" [2]) ist, der Mensch bedarf Gottes als der Einigkeit alles Lebendigen. Um seine Aufgabe erfüllen zu können, in Bewegtheit und rastlosem Tun und Streben Gottes Fülle darzustellen, muß er zu seiner Zeit immer wieder zurück zu dem, „welcher die wandernde Zeit droben in Höhen erfrischt" [3]). Denn jener, nicht der Mensch, ist der ewig Schöpferische, ist die Bedingung alles Lebens und aller Wirklichkeit, aus ihm muß der Mensch immer aufs neue Kraft holen [4]):

„Wenn er die Zeiten erneut, der Schöpferische, die stillen
Herzen der alternden Menschheit erfrischt und ergreift."

---

1) 2, 381. 2) Der Mensch 1, 115. 3) Heimkunft 1, 301. 4) Ebenda 1, 298.

Er ist die „Nacht“ [1]), aus der alles kommt, die anfangslos und endlos ist. Er ist der „Vater Äther“, der alles umfängt und durchseelt [2]), Hölderlins Lieblingssymbol für das Göttliche, so im Empedokles [3]):

„Dann atmete der Äther, so wie dir,
Mir heilend um die liebeswunde Brust
Und zauberisch in seiner Tiefe lösten
Sich meine Rätsel auf.“

„Wir sind herzlos, Schatten, bis unser
Vater Äther erkannt jeden und allen gehört“ [4]).

Denn nicht immer sind wir im Besitze der Göttlichen. Wir sind nicht fähig, sie immer zu halten, auf Augenblicke nur fassen wir sie und die Welt wird Eines in seliger Durchdringung. Dann aber müssen wir wieder hinab in die unrettbare Vereinzelung, die Individualisierung [5]):

„Aber, Freund, wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.
Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen,
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.
Traum von ihnen ist drauf das Leben“.

Denn nur wer göttliches Gefäß zu sein vermag, wer „teilzunehmen“ imstande ist, wird vom Göttlichen getroffen [6]):

„Göttliches trifft Unteilnehmende nicht“.

Schuldig also ist der Mensch, wenn er diese Angewiesenheit seiner Einzelheit auf das Göttliche, das Allgemeine nicht fühlt, wenn er sich als isoliertes Ich, pochend auf seine göttliche Anlage, Gott gleichstellt [7]):

„Jedoch ihr Gericht
Ist, daß sein eigenes Haus
Zerbreche der und das Liebste
Wie den Feind schelt’ und sich Vater und Kind
Begrabe unter den Trümmern,
Wenn einer wie sie sein will und nicht
Ungleiches dulden, der Schwärmer“.

1) Vgl. hierzu die Ausführungen von Eberz in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 16, 364. 2) Vgl. Baumgarten, Hölderlins Ätherglaube, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 20, 609. 3) 3, 35. 4) Brod und Wein 1, 311. 5) Ebenda 1, 309. 6) 4, 208 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel). 7) Der Rhein 1, 333.

Dies ist auch das Problem des Empedokles, dieses gottähnlichen Menschen, der seine Menschenaufgabe vernachlässigt, der „unbedürftig wandelt in seiner eigenen Welt“ [1]). Er, der nur die Jugend der Welt sein will, solange die Wirklichkeit, die Tat, noch ungeboren in ihr ruht [2]):

„Ich war die Morgenwolke nur,
Geschäftslos und vergänglich, und es schlief,
Indes ich einsam blühte, noch die Welt:
Doch du, du bist zum klaren Tag geboren“,

er ist das reinste Abbild des Göttlichen, ehe es Welt ward. Da er aber doch nicht ganz Gott ist, doch in der Gestalt eines Menschen wandelt, so muß er, nachdem er das Göttliche der Welt in seiner Persönlichkeit offenbart hat, hinweg [3]):

„Ihr dürft leben,
So lang ihr Otem habt, ich nicht. Es muß
Beizeiten weg, durch wen der Geist geredet.“

So heißt es auch in dem Aufsatz „Grund zum Empedokles“ [4]): „... und in einer idealischen Tat das Individuum deswegen untergeht und untergehen muß, weil an ihm sich die vorzeitige, aus Not und Zwist hervorgegangene, sinnliche Vereinigung zeigte, welche das Problem des Schicksals auflöste, das sich aber niemals sichtbar und individuell auflösen kann, weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre und ... das Leben einer Welt in einer Einzelnheit abstürbe.“ So muß diese Einzelheit, die das Leben einer Welt darzustellen schien, als solche vergehen und sich ins All auflösen, damit die in ihr verkörperte Einheit, die „Auflösung“ des Streites, „ins Allgemeine übergehen kann“ [5]). „Der Mensch sucht also in einem zu subjektiven Zustande, wie in einem zu objektiven, vergebens seine Bestimmung zu erreichen, welche darin besteht, daß er sich als Einheit in Göttlichem, Harmonisch-Entgegengesetztem enthalten sowie umgekehrt das Göttliche, Einige, Harmonisch-Entgegengesetzte in sich als Einheit enthalten erkenne. Denn dies ist allein in schöner, heiliger, göttlicher Empfindung möglich“ [6]).

So ist es letzten Endes nicht Gott allein, nicht der weltliche Mensch allein, in dem sich das höchste Gesetz vollzieht: durch beide waltet ein gemeinsames Schicksal.

---

1) 3, 21. 2) 3, 91. 3) 3, 93. 4) 2, 387. 5) 2, 388. 6) 2, 418.

„Denn nimmer herrscht er allein
Und weiß nicht alles. Immer stehet irgend
Eins zwischen Menschen und ihm
Und treppenweise steiget
Der Himmlische nieder“ [1]).

„Denn sie nicht walten, es waltet aber
Unsterblicher Schicksal und es wandelt ihr Werk
Von selbst und eilend geht es zu Ende“ [2]).

Das Gesetz des Wechsels von Einigkeit und Trennung, von Genuß und Schmerz, von Göttlichem und Weltlichem ist das zu oberst herrschende, ist die auch über die Götter gesetzte Notwendigkeit, der sie sich nicht zu entziehen vermögen. Den ehernen Schritt der antiken ἀνάγκη, die auch über den griechischen Götterhimmel gesetzt war, glauben wir zu hören, und etwas von dem Ruf des Goetheschen Prometheus:

„Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herren und deine?“

Zum Gesetz wird aber der Wechsel, wenn er rhythmisch geordnet, wenn er ein „harmonischer Wechsel“ ist, wenn das eine als in das andre notwendig einklingend empfunden wird. Der harmonische Wechsel wird für Hölderlin mehr und mehr eine Hauptforderung [3]). Er findet besonders in der Kunst seinen Ausdruck, in den rhythmischen Gesetzen derselben, im ἓν διαφέρον ἑαυτῷ, und wird daher im ästhetischen Teil dieser Betrachtungen eine wesentlichere Rolle spielen.

In der Härte dieses Gesetzes aber liegt für Hölderlin auch zugleich der Gedanke der Versöhnung der zwei widerstreitenden Prinzipien. Wenn keines das Übergeordnete, beide zwei notwendig aneinander gebundene Hälften sind, dann sind beide zuletzt göttlich, notwendig, ewig und gerechtfertigt. Und beide sind eins in der Idee des Lebens. Kein andres Prinzip vermag als Einheit den tiefsten Dualismus zu umschließen wie dieses. Wie häufig ist im vorigen das Wort „Leben“ bei

1) Der Einzige 1, 353 (vgl. 4, 188 Hellingrath). 2) Patmos 1, 361.
3) Vgl. den Brief an Neuffer vom 3. Juli 1799 (4, 424).

Hölderlin! Wie der junge Hegel ist Hölderlin der Prophet, der Philosoph, der Dichtende des Lebens[1]).

Die Tragik zwar bleibt bestehen, ja sie bleibt das Wesentliche, aber dennoch ist es die Tragik des ἓν καὶ πᾶν und es gelten die Sätze des Hyperion: „Was lebt, ist unvertilgbar, bleibt in seiner tiefsten Knechtsform frei, bleibt eins und wenn du es scheidest bis auf den Grund . . .“[2]); „Göttlich, wem im tiefsten Leid das Lebenslied der Welt tönt“[3]). Und darf das Vereinigte auch nie dauern, muß es auch immer wieder in die Trennung zerfallen, doch ist dieses Zerfallenmüssen nur immer die Bedingung zu neuer Vereinigung, die immer inniger sein kann als die vorhergehende. So ist auch der Irrtum, das Böse, das Trennende schließlich gut und heilig[4]): „Nur das ist die wahrste Wahrheit, in der auch der Irrtum, weil sie ihn im Ganzen ihres Systems an seine Zeit und seine Stelle setzt, zur Wahrheit wird. Sie ist das Licht, das sich selber und auch die Nacht erleuchtet . . . Das ist ewige Heiterkeit, ist Gottesfreude, daß man alles Einzelne an die Stelle des Ganzen setzt, wohin es gehört“. Spinozistisch-Leibnizische Klänge: die Rechtfertigung des Bösen. Man vergleiche dazu auch in den späteren Gedichtfragmenten die rätselhaften Worte[5]): „Nichts ists, das Böse.“ Und dahin scheint sich mir auch das dunkle, in Paradoxen sprechende Gedicht zu neigen[6]):

„Der Fels ist zu Weide gut,
Das Trockne zu Trank,
Das Nasse aber zu Speise.“

Jedes dient im Ganzen, das Negative oft zum Positiven, das Positive zum Negativen: nichts ist zu verwerfen, nichts nutzlos. „Es vergeht, um wiederzukehren, es altert, um sich zu verjüngen, es trennt sich, um sich inniger zu vereinigen, es stirbt, um lebendiger zu leben“[7]).

„Nicht in der Blüt' und Purpurtraub'
Ist heilige Kraft allein, es nährt
Das Leben vom Leide sich, Schwester!“[8])

---

1) Vgl. Dilthey, Gesammelte Schriften 4, 144. 2) 2, 185. 3) 2, 197. 4) 2, 429. 5) 4, 252 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel). 6) 4, 224 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel). 7) 2, 236. 8) 3, 107.

Solche Worte sind es auch, die uns zum Verständnis eines Aufsatzes führen, den der Herausgeber „Über das Werden im Vergehen“ betitelt hat [1]). Er steht unter den von Zinkernagel herausgegebenen Fragmenten „Zur Philosophie“ und ist das größte und zusammenhängendste derselben. Seine Datierung ist schwierig: daß er späterer Zeit, nach 1798 angehört, ist aus der Art des Stils wahrscheinlich, die einerseits verworren ist, andrerseits auf Hegelsche Einflüsse schließen läßt. Einige Fichtesche Termini zum Schlusse hin wie Ich und Nicht-Ich können hier nicht dahin irre führen, daß er etwa noch in die jenaer Zeit Hölderlins zu verlegen wäre. Den mehrfachen Gebrauch des Begriffs der „harmonischen Entgegensetzung“ hat der Aufsatz mit den reiner ästhetischen Fragmenten gemein: wir kennen denselben allerdings auch schon aus einem Brief an Neuffer vom 3. Juli 1799 [2]). Am wahrscheinlichsten dünkt es mir, daß die erste Konzeption mindestens in die homburgische Zeit Hölderlins (Ende 1798 bis Ende 1800) reicht: denn hier ist es, wo er mehrfach den Plan der Ausarbeitung ästhetisch-philosophischer Ideen erwähnt und auch an Neuffer und Schelling einzelne verwandte Gedanken brieflich ausspricht [3]).

Der Aufsatz versucht den Begriff des Unterganges zu bestimmen und gründet sich auf den Gegensatz des Bestimmten, Individuellen und darum Vergänglichen und des Unbestimmten, Allgemein-Ideellen, Möglichen, der individuellen Wirklichkeit zugrunde Liegenden. Es ist das obige Problem: das Problem des Welt werdenden Gottes, des im Werden sich darstellenden Seins. „Denn die Welt aller Welten, das Alles in Allem, welches immer ist ... stellt sich nur in aller Zeit oder im Moment oder genetischer im Werden des Moments und Anfang der Zeit und Welt dar“ [4]). Es ist das Werden, das Vergehen und Erstehen als solches, ein ständiges Übergehen des unvergänglichen Seins von einer Form in die andre. „Im lebendig Bestehenden herrscht eine Beziehungsart und Stoffart vor, wiewohl alle übrigen darin zu ahnden sind; im Übergehenden ist die Möglichkeit aller Beziehungen vorherrschend, doch die besondere ist daraus abzunehmen, zu schöpfen, so daß durch sie Unendlichkeit, die endliche Wirkung hervorgeht“ [5]). Wir sehen trotz des unklar abstrakten Stils, es handelt sich hier um das nämliche Grund-

1) 2, 349. 2) 4, 426. 3) 4, 426. 431. 4) 2, 349. 5) Ebenda.

problem des Hölderlinschen Denkens: den Zusammenhang von Leben und Tod, Endlich-Sterblichem und Unendlich-Unsterblichem. „Dieser Untergang oder Übergang . . . fühlt sich in den Gliedern der bestehenden Welt so, daß in eben dem Momente und Grade, worin sich das Bestehende auflöst, auch das Neueintretende, Jugendliche, Mögliche sich fühlt. Denn wie könnte die Auflösung empfunden werden ohne Vereinigung?“ [1]) Hierzu fügt sich eine Stelle aus einem Brief an den Bruder vom Dezember 1799 [2]): „Resultat des Subjektiven und Objektiven, des Einzelnen und Ganzen ist jedes Erzeugnis und Produkt, und eben weil im Produkt der Anteil, den das Einzelne am Produkt hat, niemals völlig unterschieden werden kann vom Anteil, den das Ganze daran hat, so ist auch daraus klar, wie innig jedes Einzelne mit dem Ganzen zusammenhängt und wie die beide nur ein lebendiges Ganzes ausmachen, das zwar durch und durch individualisiert ist und aus lauter selbständigen, aber ebenso innig und ewig verbundenen Teilen besteht. Freilich muß aus jedem endlichen Gesichtspunkt irgendeine der selbständigen Kräfte des Ganzen die herrschende sein, aber sie kann auch nur als temporär und gradweise herrschend betrachtet werden.“

Von der rätselvollen Verschiebung des idealen und realen Charakters der einzelnen Momente einer Werdensreihe handelt im weiteren der Aufsatz. Das Problem des Lebendigen, das irrationalste und unlösbarste aller Probleme, wird kühn mit rein rationalen Mitteln zu erfassen versucht. Manches ahnt hier Hölderlin voraus, womit Henri Bergson in seinem Lebensbegriff bis heute ringt: die Umwandlung der antiken Bewegungslehre in eine moderne, die ohne fixierte Standpunkte den Strom zu fassen sucht, der durch diese hindurchzieht. Hölderlin sah den Strom, er begriff das unendlich Individuelle, aber als solches ständig Zerstörtwerdende des Lebensmoments und das Überindividuelle, Unvergängliche des Lebensprozesses [3]): „und so stellt sie (die Auflösung) sich hiemit als das, was sie eigentlich ist, als einen reproduktiven Akt dar, wodurch das Leben alle seine Punkte durchläuft und, um die ganze Summe zu gewinnen, auf keinem verweilt, auf jedem sich auflöst, um in dem nächsten sich herzustellen; nur daß

1) 2, 350. 2) 4, 376. 3) 2, 351.

in dem Grad die Auflösung idealer wird, in welchem sie sich von ihrem Anfangspunkte entfernt, hingegen in eben dem Grade die Herstellung realer, bis endlich aus der Summe dieser in einem Moment unendlich durchlaufenen Empfindungen des Vergehens und Entstehens ein ganzes Lebensgefühl . . . hervorgeht". Man stelle dazu auch die Worte des Empedokles[1]):

„Vergehn? ist doch
Das Bleiben gleich dem Strome, den der Frost
Gefesselt. Töricht Wesen! Schläft und hält
Der heilge Lebensgeist denn irgendwo,
Daß du ihn binden möchtest, du, den Reinen?"

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes konzentriert sich der Werdensgedanke in einigen mehr ästhetischen Ideen, speziell im Tragischen, das hauptsächlich auf diesem Problem des Ineinander von Auflösung und Entstehung beruht, und er wird im letzten Kapitel heranzuziehen sein.

1) 3, 99.

III. Historisches.

Wir haben Hölderlins Weltanschauung in ihren Hauptmomenten zu charakterisieren versucht. Es gilt nun, ehe wir im einzelnen zu seinen ästhetischen Theorien übergehen, noch die Beziehung zu einigen führenden Geistern seiner Zeit und früherer Zeiten andeutungsweise herzustellen, seinen Ideenkomplex historisch einzuordnen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich mich nochmals mit Cassirer[1]) gegen die Auffassung von Zinkernagel in dessen Werk über die Entwicklungsgeschichte des Hyperion wenden, die Hölderlin in jeder neuen Phase seiner Erkenntnisse durchaus abhängig macht von den jeweiligen Einflüssen seiner geistigen Umgebung, die nacheinander in der Hyperionszeit eine wesentlich Fichtesche, wesentlich Schillersche, wesentlich Schellingsche, wesentlich Hegelsche Erkenntnisstimmung in ihm annimmt. Diese so häufig in der Literaturgeschichte vertretene Einflußtheorie ist die Zerstörerin des Wesentlichsten an den Schöpfungen eines Genies, seiner Originalität, und löst die geniale Konzeption nahezu in eine mathematisch zu errechnende Mischung von äußeren Elementen auf. Hölderlin hat selbstverständlich vieles, sehr vieles mit den vorgenannten Geistern gemein, er verdankt ihren Anregungen sehr Wichtiges, aber die in ihm von Jugend auf so besonders stark, ja starr vorgezeichnete Linie seiner Entwicklung hat keiner abgebogen: er hat von jedem das ihm selbst Gemäße genommen und Hölderlinsch weitergebildet. Was an ihm zu erlauschen wichtig ist, das ist aber gerade dies Eigene, dies ihm Gemäße, dies ihn von Schiller, Fichte, Schelling, Hegel Unterscheidende.

Wenn wir zunächst Schillers Weltanschauung mit Hölderlin konfrontieren, so springt uns als verwandt das Be-

1) Logos 7, 264.

tonen des Dualismus, das Wissen um die Zweiheit der Welt entgegen: Vernunft und Sinnlichkeit, Geist und Natur, es sind die stehenden Antipoden Schillerschen Denkens. Auch in dem Bestreben, beides miteinander auszugleichen, „Stofftrieb“ und „Formtrieb“ etwa zu indifferieren im „Spieltrieb“, im Schönheitsbegriff die Lösung zu suchen, können wir manches Verwandte erkennen. Wenn Schiller die Schönheit preist als das verjüngende Bad, in das zurückkehrend der Mensch seine ursprüngliche Einigkeit finde, aus dem er aber immer wieder auszugehen habe in die Zweiheit, den Kampf seiner Triebe, so sehen wir hier viel von dem vorgezeichnet, was wir vorhin bei Hölderlin fanden. Aber der Unterschied ist doch noch tiefgreifender als die Gemeinsamkeit, in der Richtung wie in der Methode. Schiller ist ethisch eingestellt, sein Ziel ist die moralische Besserung des Individuums; seine philosophische Methode aber ist psychologisch und kritisch, rein auf die menschlichen Seelenvermögen eingestellt. Hölderlin ist religiös, sein Ziel ist die „Ehre Gottes“, sein ganzes Dichten und Denken ist eine Theodizee, eine Rechtfertigung der Welt in Gott und umgekehrt; seine Methode aber ist nicht psychologisch, sondern metaphysisch, zielt nicht auf die Abstimmung der menschlichen Vermögen unter sich ab, sondern auf die Abstimmung zwischen dem Inbegriff der Gegenstände, der Wirklichkeit = Welt, und dem Inbegriff des Geistigen, Idealen = Gott. Ihn interessiert nicht die Erkenntnis der individuellen Erscheinungen, sondern die Erkenntnis des metaphysischen Seins hinter diesen Erscheinungen. Da ihm dieses ein Bleibendes ist hindurch durch alle geschichtlichen Abwandlungen, so ist er auch viel weniger historisch eingestellt als Schiller. So ist seine Griechenbegeisterung, mit deren einseitiger Auffassung wohl die Arbeiten von Hellingrath (Einleitung zum vierten Bande seiner Ausgabe), Landauer (Weiße Blätter vom Juni 1916) und Friedemann („Die Götter Griechenlands“, berliner Dissertation 1905) ziemlich aufgeräumt haben dürften mit dem Hinweis auf den vaterländischen Charakter von Hölderlins Dichtart, auch nicht historisch zu verstehen, was sie bei Schiller noch stark ist (vgl. etwa „Die Götter Griechenlands“ oder den sechsten Brief über die ästhetische Erziehung). Für Hölderlin war das griechische Wesen Ausdruck eines zeitlosen allgemeinen Prinzips, das nicht einmal

gewesen ist, sondern immer wieder ist und sein kann, nicht als einziges, sondern in steter Wechselwirkung mit dem nordischen Einschlag, der ein ebenso notwendiges Element geistigen und natürlichen Lebens in sich schlösse. Während Schiller klagend in entschwundene, unwiederbringliche „naive" Zeit zurückblickte, richtete Hölderlin den Blick nach vorwärts und sah griechisches Wesen aus dem deutschen ahnend wieder aufblühen (vgl. „Die Wanderung" am Schluß und „Germanien")[1]. Immerhin aber: das Sehnsuchtsmoment haben beide miteinander gemein, nur der Inhalt der Sehnsucht ist verschieden. Bei dem Vergleich mit Hegel sowie innerhalb der Darstellung der poetischen Theorie wird noch Näheres über Hölderlins Stellung zum Griechischen zu sagen sein.

Wenn wir übrigens in Hölderlin den metaphysisch Gerichteten im Unterschied zu Schiller sehen, so muß doch noch gesagt werden, daß auch Schiller eine Zeit gehabt hat, da er metaphysischer eingestellt war: seine vorkantische Periode. Wir brauchen nur an die „Theosophie des Julius" und an manche seiner frühen Gedichte zu denken. Wenn er davon spricht, daß die Welt den „Riß ihres Schöpfers zu erfüllen"[2] da sei, oder wenn es heißt (Worte, die auch Hegel am Schluß seiner „Phänomenologie des Geistes" zitiert)[3]:

„Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
Schäumt ihm die Unendlichkeit."

und[4]: „Die ganze Summe von harmonischer Tätigkeit, die in der göttlichen Substanz beisammen existiert, ist in der Natur, dem Abbilde dieser Substanz, zu unzähligen Graden und Maßen und Stufen vereinzelt. Die Natur . . . ist ein unendlich geteilter Gott", so sind hier gewiß Anklänge an Hölderlin. Für Haym[5] ist die angeführte lyrische Stelle in Vergleich mit den vorhin zitierten Worten des „Rheins"[6] Beweis eines völlig gemeinsamen Gedankens von Hölderlin und Schiller. Aber das

1) 1, 325. 342. 2) Sämtliche Schriften (Goedeke) 4, 41. 3) Die Freundschaft, ebenda 1, 287. 4) Ebenda 4, 49. 5) Die romantische Schule S. 301. 6) Vgl. oben S. 21.

Eigentliche an Hölderlins Weltwerdung Gottes, die Tragik der Zerstreuung Gottes in die Endlichkeit, das Angewiesensein des Himmlischen auf das Fühlen, Lieben der Menschen, davon findet man bei Schiller nichts. Die Endlichkeit, die Welt ist rein optimistisch empfunden als Spiegel der Seligkeit Gottes. Und ferner, obgleich Schiller sich für einen Pantheisten hält in der Theosophie des Julius, sie stellt keinen reinen Pantheismus dar. Der Dualismus findet sich auch hier: „Das Universum ist ein Gedanke Gottes", aber nicht Gott selbst, das Endliche ist „Spiegel", „Freund" des Unendlichen, des „großen Weltenmeisters", des „Schöpfers", die Natur ist „Abbild der Substanz" [1]). Bei Hölderlin gibt es keine Schöpfung in dem ewigen Einen und Allen. Den Gedanken von der Korrelativität von Gott und Welt hat Schiller nicht rein ergriffen. Vor allem aber ist diese metaphysisch gefärbte Jugendperiode von der nachfolgenden kritisch-kantischen vollständig überwuchert. Auf Grund aber der immerhin starken Verwandtschaft mit Hölderlinschen Ideen können wir etwa sagen, daß Hölderlin Schillers nur psychologischen Standpunkt metaphysiziert, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Wir werden bei der Betrachtung der ästhetischen Ideen nachher ähnliches festzustellen haben.

In Herders „Ältester Urkunde des Menschengeschlechts" findet sich der Werdensgedanke sehr Hölderlinsch „in dem ewigen Wechsel von Licht und Nacht", von Schlummer und Tätigkeit gesehen: daß aus der Nacht alles komme, steht auch in Hölderlins „Brod und Wein" [2]). Zu denken über die Beziehungen zu Herder gibt ein ganz frühes Zitat Herderscher Worte in einem Brief an Neuffer vom Juli 1794 [3]): „Zu der Stelle deines Briefs, wo du über Unfruchtbarkeit deines Geistes dich äußerst, schreibe ich dir eine Stelle aus Herders Tithon und Aurora ab [4]): ‚Was wir Überleben unsrer selbst nennen, ist bei besseren Seelen nur Schlummer zu neuem Erwachen, eine Abspannung des Bogens zu neuem Gebrauche. So ruhet der Acker, damit er desto reicher trage; so erstirbt der Baum im Winter, damit er im Frühlinge neu sprosse und treibe'."

---

1) Sämtliche Schriften 4, 40. 49. 2) Vgl. oben S. 24. 3) 4, 166.
4) Sämtliche Werke (Suphan) 16, 122.

Wie eng fügt sich zu diesen Herderschen Worten etwa ein Gedanke wie folgender bei Hölderlin[1]):

„. . . Die mächtige, die göttlich schöne Natur.
Drum wenn zu schlafen sie scheint zu Zeiten des Jahrs
Am Himmel oder unter den Pflanzen oder den Völkern,
So trauert der Dichter Angesicht auch:
Sie scheinen allein zu sein, doch ahnen sie immer,
Denn ahnend ruhet sie selbst auch."

Vieles, was Hölderlin und Schiller scheidet, verbindet naturgemäß ersteren mit Goethe, Schillers großem Antipoden. Er ist in manchem eine eigenartige Synthese Goethescher und Schillerscher Weltbetrachtung: denn, wie gesagt, Hölderlin war immer imstande und bestrebt, zwei Prinzipien in seiner Brust zu tragen und miteinander in Ausgleich zu setzen, den Dualismus und den Monismus, das Mechanische und das Organische. In beiden letzteren Begriffen nähert er sich Goethe. Die zerrissene Welt ist ihm doch ewig eine und im höheren Überorganischen, im ἕν διαφέρον ἑαυτῷ versöhnen sich schließlich das „Aorgische" und das „Organische". „Was lebt, ist unvertilgbar . . . bleibt eins und wenn du es scheidest bis auf den Grund"[2]). Auch der starke Akzent, den Hölderlin auf das Gesetzliche in allem Geschehen, im geistigen als natürlichen und im natürlichen als geistigen, legt, nähert ihn Goethe wie dessen nächstem Geistesverwandten Schelling aufs Stärkste. Man vergleiche Goethes *„Prooemion"*:

„Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße,
Im Kreis das All am Finger laufen ließe!
Ihm ziemts, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen."

Der Gegensatz zu Goethe liegt also, wenn man will, in den Schillerschen Elementen seines Wesens: im Empfinden der auflösenden Grundkräfte, die das Organische unterwühlen, sprengen, und dieser Grundkräfte zugleich als dem Einen inhärierend, aus ihm kommend, nicht von außen. „Was eines ist, zerbricht"[3]), das liegt im Wesen dieses Einen selbst begründet. So ist Goethe wie Schelling Hölderlin schließlich zu

1) Das himmlische Feuer 1, 319. 2) 2, 185. 3) 3, 148.

zyklisch, zu versöhnlich denkend, zu untragisch, und hinweg über ihren sich selbst beschränkenden, bescheidenden Optimismus reißt ihn die unheimliche Dynamik seines Wesens, das Wissen um den Heraklitischen Strom, in dem alle Dinge stehen.

Und mit diesen Worten haben wir Hölderlin einem seiner größten Anreger, dem „dunkeln Propheten von Ephesus" nahe gestellt. Wir wissen zu wenig von Heraklit, um hier festere Bezugslinien herstellen zu können, aber wenn wir von ihm auch nicht mehr als die beiden Fragmente hätten: „Ἓν διαφέρον ἑαυτῷ"[1]), Hölderlins Stichwort für die Schönheit im Hyperion[2]), und das andre: „Μεταβάλλον παύεται" (sich wandelnd ruht es aus)[3]), so wäre die Verwandtschaft schon erwiesen zu Worten wie das vorhin zitierte Hölderlinsche[4]): „Es vergeht, um wiederzukehren, es altert, um sich zu verjüngen usw." Der ganze Aufsatz „Über das Werden im Vergehen" atmet diesen Heraklitischen Geist.

Neben Heraklit ist es aus der früheren Antike vor allem Empedokles, dem Hölderlin viel abgelauscht hat. Nicht etwa weil er das Drama „Empedokles" schrieb: darin ist der treibende Gedanke zu sehr Hölderlinsches Bekenntnis und die Person des Empedokles ein Sammelbecken zu vieler Strömungen seiner eigenen Seele, als daß wir in ihm das getreue Spiegelbild des antiken Denkers finden könnten oder sollten. Natürlich gibt es aber auch im Empedokles charakteristische Stellen für die Gedanken des antiken Philosophen[5]): „Ich geselle das Fremde, Das Unbekannte nennet mein Wort ... Was einem gebricht, Ich bring' es vom andern."

Aber mehr noch in den Briefen und Aufsätzen haben wir Sätze, die auf die Empedokleische Theorie von der Mischung des Heterogenen, der ständigen Verbindung, Trennung, Wiederbegegnung der Elemente in jedem Einzelding hinweisen. „Seine Menschenbestimmung, nämlich die, das Leben der Natur zu vervielfältigen, zu beschleunigen, zu sondern, zu mischen, zu trennen, zu binden"[6]). „Das Objektive als solches, so auch das Subjektive als solches seien nur ein Zustand des Ur-

1) Diels, Fragmente der Vorsokratiker S. 74. 2) 2, 109. 111. 3) Diels S. 78. 4) Vgl. oben S. 27. 5) 3, 115. 6) An den Bruder 4, 415.

sprünglich-Einigen, in dem es sich befinde, weil es aus sich herausgehen müsse des Stillstands wegen, der darum in ihm nicht stattfinden könne, weil die Art der Vereinigung in ihm nicht immer dieselbe bleiben dürfe, der Materie nach, weil die Teile des Einigen nicht immer in derselben näheren und entfernteren Beziehung bleiben dürfen, damit alles allem begegne und jeden ihr ganzes Recht, ihr ganzes Maß von Leben werde“ [1]). Der „Wirbel“ des Empedokles, der die verschiedenen Elemente immer aufs neue verschieden durcheinandermischt, hier ist er wieder aufgetaucht. Es scheint, daß Hölderlin zurzeit seiner ersten intimeren Versenkung in das griechische Altertum unter seines Lehrers Stäudlin Anleitung im tübinger Stift neben der griechischen schönen Literatur auch ihre Philosophie und zwar gerade die vorsokratische, mythisch gefärbte auf das innigste in sich aufgenommen hat, und hier scheint mir auch der Keim der Verwandtschaft mit Schellings und zumal Hegels Ideen zu liegen. Der Gedanke des Mechanismus, der Bewegung der Kräfte im einzelnen organischen Ding, aus diesem herausbrechend und es zerstörend, um wieder neue Formen zu suchen, er liegt in der vorsokratischen, „kosmogonischen“ Periode deutlich und — undeutlich vorgezeichnet.

Von den drei Freunden des tübinger Stifts hat Schelling am raschesten von dieser Richtung abgebogen: er ist der am intensivsten künstlerisch, anschauend Eingestellte von ihnen, ihm rundet sich alles Werden zur Gestalt, zum Organismus, genau wie bei Goethe. Was Hölderlin mit ihm verwandt ist, ist vorhin bei Besprechung von Goethes Eigenart schon mit aufgezeigt worden. Hierzu kommt noch, daß beiden eine tiefere Beziehung zu dem Gedankenreiche der deutschen Mystiker gemeinsam ist. Wir haben zwar keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß Hölderlin wie Schelling und die ganze Frühromantik den Jakob Böhme gelesen hat, es erscheint unwahrscheinlich, aber jedenfalls hat manches von diesen in der Zeit liegenden Ideen auf ihn eingewirkt. Seine mystischen Gedanken sind allerdings vielleicht noch tiefer hinten im Mittelalter beheimatet als bei dem „Barockmenschen“ Böhme: es ist Meister Eckhart, dem er zuweilen rätselhaft nahe steht, sicher

1) 2, 371.

ohne ihn gekannt zu haben, denn diese alten Quellen waren damals überhaupt noch wenig erschlossen. Immerhin, das Wissen um die „ungeschiedene Gottheit“ (Eckhart), um das Ursprünglich-Einige vor aller Trennung hat Hölderlin mit Schelling und den Mystikern gemein. Zu Schelling insbesondere führen auch in der Terminologie Worte wie die vorhin für Empedokles herangezogenen[1]): „Das Objektive als solches, so auch das Subjektive als solches seien nur ein Zustand des Ursprünglich-Einigen“: Schellings „Absolutes“ als der „Indifferenzpunkt von Subjektivem und Objektivem“ klingt hier ein. Ja auch Schelling kennt somit den Gegensatz vom Unendlichen und Endlichen, von ungeschiedener Fülle der Möglichkeiten und von vereinzelter Wirklichkeit. Er kennt den „Antagonismus der Kräfte“, Goethes „Polarität“, den Kampf des Entgegengesetzten in der Natur. Aber wie die ganze Richtung seines Erlebens vereinend, zyklisch ist, so neigt er dazu, nur die eine Seite des Prozesses zu betonen, aus der Vereinzelung und Trennung, aus dem dynamischen Antagonismus der Kräfte stets die Vereinigung hervorgehen zu lassen[2]), während er auf das ewig erneute Heraustreten dann wieder in die Zweiheit weniger den Blick richtet. Wie Hermann Lotze[3]) sehr fein sagt, ist für ihn die Wirklichkeit schließlich nur ein „*Parvenu*“, über den er mit „Geringschätzung hinweggeht“ und dessen Gesetze er nicht in das eigentliche göttliche Sein mithinaufnimmt. Die Welt mechanisch, von überorganisch auflösenden Kräften durchzogen zu sehen, ist für ihn einfach eine falsche Einstellung, ein unreligiöses Verhalten, das nicht das Ewige im Zeitlichen zu erkennen vermag. Im Organischen schließt sich, beruhigt sich alles Streben. Das Leben ist nur in den Dingen, nicht auch über ihnen. Hölderlin also steht zu ihm in demselben Gegensatz wie zu Goethe. Er ist Heraklitischer eingestellt, Schelling Spinozistischer: er sieht letzten Endes die Bewegung, das Leben, das Gestaltenauflösende und Gestaltenbildende als den Urquell alles Seins, während Schellings wie Goethes letztes Wort doch die Gestalt, die geschlossene Form des einzelnen, nur in sich lebendigen Dinges ist.

---

1) 2, 371. 2) Haym, Die romantische Schule S. 601. 3) Geschichte der Ästhetik in Deutschland S. 175.

Was alles aber Hölderlin und Schelling einander fremd macht, gerade das führt ersteren mit Hegel zusammen. Aller Prioritätsstreit ist, wie schon vorher bemerkt, zwischen ihnen abzulehnen. Es steht fest, daß Hölderlin der erste war, der diese Gedanken in reiner Form aussprach, aber es wäre töricht, deswegen Hegel der Unselbständigkeit zu zeihen; ebenso umgekehrt, weil Hegel der war, der später die verwandten Gedanken in eine begrifflich faßlichere Form kleidete, nun rückschließend zu meinen, Hölderlin hätte seine Ideen von Hegel und hätte sie verfrüht und unbegriffen ausgesprochen. Gescheiter ist es, nach gemeinsamen Anregungen zu forschen.

Beide haben in Tübingen die antike Dichtung und Philosophie in sich aufgenommen, für beide sind die Jugendanregungen die entscheidendsten geblieben. Beide legen in der Verarbeitung dieser Eindrücke ihrer Natur nach die Betonung auf das Heraklitische, man könnte mit Nietzsche sagen, auf das dionysische Element der griechischen Weltauffassung, hierin verwandt mit Friedrich Schlegel und Novalis, überhaupt mit der Romantik, aber beide ungleich metaphysischer, spekulativer gerichtet, weniger ästhetisierend als zumal Friedrich Schlegel. Je stärker sie Pantheisten sind ihrem religiösen liebenden Gefühl nach, um so mehr drängt es sie, diesen Pantheismus dahin zu vervollständigen, daß sie auch das Negative, den Schmerz, den Mangel mit in das Ein und Alles aufnehmen. Es sei gestattet, zu der Verwandtschaft von Hegel und Hölderlin einen Abschnitt aus Dilthey's „Jugendgeschichte Hegels" zu zitieren[1]): „An diesem Punkte tritt uns ein neues Moment in dem merkwürdigen Verhältnis von Hegel und Hölderlin entgegen. Hölderlin war, als er den ersten Band seines Hyperion schrieb, der zur Ostermesse 1797 erschien, fraglos unbekannt mit den Ideen Hegels, wie sie in dessen Papieren enthalten sind. Denn Hegel war im Januar 1797 erst nach Frankfurt gekommen und brieflich sind gewiß diese Gedanken nicht an Hölderlin gelangt[2]). Dieser erste Band des Hyperion enthält nun aber pantheistische Spekulationen,

---

1) Gesammelte Schriften 4, 140. 2) Von den Briefen Hegels an Hölderlin ist nur einer aus dieser Zeit erhalten, der das bekannte pantheistische Hegelsche Gedicht „Eleusis" enthält, in dem man von der späteren verwandten Welteinstellung aber nur sehr keimhaft etwas merkt.

die denen der Handschriften Hegels nahestehen. Hölderlin geht als Künstler vom Wert und der Schönheit des Lebens aus. In der Natur, in den Helden, Künstlern und Denkern offenbart sich die seelische Tiefe der Welt; diese ist Einheit des Mannigfaltigen, Liebe und Schönheit. Aber das Göttliche tritt in der Welt unter die Gesetze der Sukzession und so entsteht Unbefriedigung, Trennung, Unseligkeit; das Eine zerfällt in die Vielheit und so wird der Streit zur Form des Lebens. Die Vielen sind als Individuen jedes vom andern getrennt und damit sind der Reichtum und die Kraft des Lebens, das Fortschreiten zum Höheren an die Energie des Leidens gebunden. Die gegenständlichen, logisch auffaßbaren Verhältnisse der Einheit, Trennung, Entgegensetzung, der Vielheit und schließlich der Einigung haben in sich zugleich die Seite des Gefühlslebens in Leid und Seligkeit. ‚Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.' In allen diesen Zügen sind Hölderlin und Hegel nächstverwandt, Hölderlin ist in denselben unabhängig von Hegel und nur das kann die Frage sein, ob die Chronologie der Fragmente Hegels die Annahme einer Ausbildung dieser Züge in der Weltauffassung Hegels unter der Mitwirkung Hölderlins möglich macht oder ob die beiden schwerblütigen und tiefgründigen Schwaben auf Grund verwandter Denker dieselben Ideen ausgebildet haben. Auf dem Standpunkt des objektiven Idealismus erfassen sie beide die Zweiseitigkeit des Lebens."

Wir haben wenig Briefe von Hölderlin an Hegel aus der vorfrankfurtischen Zeit. Aus diesen Briefen geht hervor, daß sie überhaupt nicht viel miteinander zu korrespondieren pflegten, aber die gemeinsame Zeit mündlichen Gedankenaustausches in Tübingen beide noch in lebhafter Erinnerung hegten und sie zu erneuern sich sehnten. So schreibt Hölderlin an Hegel am 24. Oktober 1796[1]): „Deine Hieherkunft muß die Vorrede zu einem langen, langen, interessanten, ungelehrten Buche von dir und mir sein."

Es sei gestattet, nur wenige Zitate aus Hegels Jugendfragmenten hierherzusetzen, um die starke Verwandtschaft mit den besprochenen Auffassungen Hölderlins zu zeigen. 1) Zur Einigkeit des Lebens: „Aus dem einzelnen Gefühl,

1) 4, 276.

weil es nur ein Teilleben, nicht das ganze Leben ist, drängt sich das Leben durch Auflösung zur Zerstreuung in der Mannigfaltigkeit der Gefühle und um sich in diesem Ganzen der Mannigfaltigkeit zu finden; in der Liebe ist dies Ganze nicht als Summe Getrennter enthalten ... sie ist Einigkeit des Lebens“ [1]). „Das Leben hat von der unentwickelten Einigkeit aus durch die Bildung den Kreis zu einer vollendeten Einigkeit durchlaufen; der unentwickelten Einigkeit stand die Möglichkeit der Trennung und die Welt gegenüber“ [2]). „In der Liebe ist das Getrennte noch, aber nicht mehr als Getrenntes, als Einiges“ [3]). „Die Liebe sucht unendliche Unterschiede, um unendliche Vereinigungen auszufinden“ [4]) (vgl. Hölderlin [5]): „Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder“). 2) Zur Notwendigkeit des Schmerzes: „Denn die Entgegensetzung ist die Möglichkeit der Wiedervereinigung, und so weit das Leben im Schmerz entgegengesetzt war, ist es fähig, wieder aufgenommen zu werden“ [6]). „Die notwendige Entzweiung ist ein Faktum des Lebens, das ewig entgegensetzend sich bildet, und die Totalität ist in der höchsten Lebendigkeit nur durch Wiederherstellung aus der höchsten Trennung möglich“ [7]). Dieses wenige möge genügen, die Zahl der verwandten Stellen ist aber unendlich. Wir sehen hier Hegel zwar erst keimhaft zu dem werden, den er später darstellen sollte, dem Verbinder von Wirklichkeit und Idee, dem es auf die Verwirklichung vor allem ankam. Gewiß liegt hier der Akzent noch nicht so stark auf der Wirklichkeit als solcher, und es mag sein, daß dieser Umstand, diese Nuance jugendlicheren Idealismus ihn als damals so besonders Hölderlinsch erscheinen läßt. Und wiederum Hölderlins Realismus, sein Wirklichkeitssinn ist nicht mehr als der Sinn für die Idee der Wirklichkeit. Wir können mit Recht annehmen, daß Hölderlin Hegels Schwergewicht, das von Natur mehr auf die Verwirklichung der Idee im geschichtlichen Leben fiel, etwas nach der andern Seite verschoben hat, daß umgekehrt Hegel in Hölderlin

---

1) Hegels theologische Jugendschriften S. 379. 2) Ebenda. 3) Ebenda S. 378. 4) Ebenda S. 380. 5) 2, 209. 6) Hegels theologische Jugendschriften S. 282. 7) Über die Differenz des Schellingschen und Fichteschen Systems (Dilthey S. 100).

den Sinn für die sich darstellende Idee in der Wirklichkeit verschärfte. Denn es ist beachtenswert, wie seit der frankfurter Zeit Hölderlin damit ringt, mehr Farbe, mehr Plastik, mehr Mannigfaltigkeit in seine Schöpfungen und seine Weltansicht zu bringen, wie der Sinn für das Bestehende in ihm seiner eigentlichen Richtung entgegen aufwacht, wie er danach sucht, sich das Fehlende zu geben. „Es fehlt mir weniger an Kraft als an Leichtigkeit, weniger an Ideen als an Nuancen, weniger an einem Hauptton als an mannigfaltig geordneten Tönen, weniger an Licht wie an Schatten, und das alles aus einem Grunde: ich scheue das Gemeine und Gewöhnliche im wirklichen Leben zu sehr“ [1]). „Bin ich nur einmal so weit, daß ich zur Fertigkeit gebracht habe, im Mangelhaften weniger den unbestimmten Schmerz, den es oft mir macht, als genau seinen eigentümlichen, augenblicklichen, besonderen Mangel zu fühlen und zu sehen und so auch im Besseren seine eigene Schönheit, sein charakteristisches Gute zu erkennen und weniger bei einer allgemeinen Empfindung stehen zu bleiben, hab' ich es einmal gewonnen, so wird mein Gemüt mehr Ruhe und meine Tätigkeit einen stetigeren Fortgang finden“ [2]).

Das Besondere, das Individuelle, was allein ja wirklich ist, was es in der Idee nicht gibt, wird sein Problem. Es ist recht charakteristisch, daß er im eben zitierten Brief die „allgemeine Empfindung“ dem „Erkennen“ gegenüberstellt, das Trennende, Sondernde des Verstandes als nötig erkennt, um das Besondere zu finden. Hier sehen wir sicher eine Spur des Hegelschen Einflusses [3]): „Hegels Umgang ist sehr wohltätig für mich. Ich liebe die ruhigen Verstandesmenschen, weil man sich so gut an ihnen orientieren kann, wenn man nicht recht weiß, in welchem Falle man mit sich und der Welt begriffen ist.“ Sicher ist ihm Hegel auch noch mehr gewesen als nur diese Beruhigung und Klärung in persönlichen Angelegenheiten, sondern bedeutete auch für die Schmerzen seines Geistes um die leidenschaftliche Einseitigkeit desselben eine Heilung durch ruhige Erkenntnis und durch Zerstreuung in die Wirklichkeit. Als Hinweis auf diese Seite des Hegelschen Einflusses seien aus dem Schluß von „Patmos“ die Zeilen angeführt, die

1) An Neuffer 4, 361. 2) An den Bruder 4, 412. 3) An Neuffer 4, 292.

von seiner Entwicklung aus der reinen Innerlichkeit, dem Leben in den hinter allem Geschehen waltenden Kräften der Natur zur Erkentnis auch des Wirklichen, des „Bestehenden“ Zeugnis ablegen[1]:

„Wir haben gedienet der Mutter Erd'
Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
Unwissend, der Vater aber liebt,
Der über allen waltet,
Am meisten, daß gepfleget werde
Der feste Buchstab und Bestehendes gut
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.“

So mag es auch auf Hegelschen Einfluß zurückgehen, daß wir in den späteren Hymnen Hölderlins („Patmos“, „Der Einzige“, „Germanien“, „Stimme des Volks“, „Am Quell der Donau“ usw.) im Gegensatz zu früheren, die ihr Welterlebnis meist im Symbole der Naturkräfte darstellen („An den Äther“, „Die Nacht“ usw.), die Herabführung derselben in das geschichtliche Leben, in das Leben großer Vergangener gestaltet finden. Noch in den letzten und verwirrtesten Bruchstücken spricht sich immer wieder dies Streben aus, Gott in der Wirklichkeit der Individuen aufzuzeigen. Zwar nur historisch sind ihm diese nie: sie sind wie die Antike gewesen und sind dennoch ewig gegenwärtig und zukünftig in den Geschicken der Menschheit. Gerade hierin steht er ja Hegel so nahe, dem es wie ihm nicht darauf ankam, „Bestehendes bloß aufzuzeigen“, sondern „gut zu deuten“, d. h. in Beziehung zu seinem ewigen Urgrund zu setzen. Wir sehen dies insbesondere in der Auffassung beider vom Griechentum. Auch hierzu sei kurz ein Abschnitt aus Dilthey zitiert[2]: „Er blickt nicht, wie seine Kritiker es auffassen, rückwärts in die griechische Welt, sondern, von deren Anschauung geleitet, in eine schönere Zukunft unsrer Gesellschaft . . . Auch an diesem Punkte ist er Hölderlin verwandt, der denselben Mißverstand erfahren hat“[3].

Aber wenn Hölderlin in dem Inhalt seiner Weltanschauung gewiß Hegel so verwandt ist wie keinem, so unterscheidet er sich doch von ihm in der Form des Erlebens. Hier zeigt

1) 1, 362. 2) Gesammelte Schriften 4, 184. 3) Auch Schiller sieht an einer vereinzelten Stelle das Griechentum in einer Zukunft überwunden (Humboldt, Gesammelte Schriften 1, 261 Anm.).

sich doch der Gegensatz von künstlerischer Metaphysik zu philosophischer Metaphysik, auf den am schönsten Cassirer aufmerksam gemacht hat[1]). Hölderlin steht zu tiefst im Gefühlserlebnis auch seiner Erkenntnisse, durchschauert von ihm bis in seine innersten Fasern und nichts Höheres wissend und begehrend als diese Erschütterung. Hegel strebt nach klarer Erkenntnis, er hebt das im Gemüt Erfahrene hinauf in die ruhigen Begriffe des Denkens, ordnet und bändigt es in diesen. Das Erkennen, die Arbeit des Verstandes ist bei ihm das Letzte, vorher liegt die gefühlsmäßige Erschütterung in der seligen Anschauung seiner Welt. Und trotz dieses Gegensatzes besteht das Eigenartige, daß Hölderlin der Künstler diesem reinen Logiker so viel tiefer verwandt war und sich fühlte als dem in vielem künstlerischer eingestellten Schelling, dessen Welterlebnis wirklich das Erlebnis der Schönheit war und dem die Philosophie ausdrücklich in der Kunst gipfelte. Die Ursache dafür ist schließlich doch wieder in der religiösen Einstellung Hölderlins zu suchen. Nicht das Gefühl als solches, als bloße Form des Selbstgenusses, sondern Gefühl als Gottes voll, ja als Gott erschaffend war ja seine Forderung. Nicht nur um der Schönheit, um des ästhetischen Genusses willen, wie schon mehrfach gesagt wurde, sondern um der Schönheit als Ausdrucks der Vereinigung von Gott und Mensch, als Symbols des ἓν καὶ πᾶν willen betet er sie an, und dadurch ist er Hegel nächstverwandt, dem schließlich auch sein ganzes logisches Gedankengebäude, seine ganze Metaphysik nichts weiter sein sollte als „die grandioseste Theodizee, die je geschrieben wurde“[2]). Wie Hölderlin, der Dichter, kein Ästhet, sondern religiös-metaphysischer Rhapsode, so ist Hegel, der Philosoph, kein Logiker, sondern ein Künder Gottes, und sei dies auch verborgen in den abstraktest verschnörkelten Zügen seiner Verstandesdialektik.

Es wird aus Hölderlins ganzer Weltanschauung klar geworden sein, daß es sich auch bei einer historischen Einleitung zu seinen insbesondere ästhetischen Theorien nur um

1) Logos 8, 48. 2) Lewkowitz, Hegels Ästhetik im Verhältnis zu Schiller S. 52.

die Heraushebung weniger Persönlichkeiten und bei diesen um wenige Hauptpunkte handeln kann. Im allgemeinen kommen auch für seine ästhetischen Gedanken wesentlich nur metaphysisch-weltanschauliche Anregungen und Grundlagen in Betracht: aus seiner Weltanschauung ist seine Kunstlehre geboren. Immerhin soll aber doch hier versucht werden, seine auf ihn wirkenden Vorgänger speziell in letzterer mit ein paar Strichen zu skizzieren, um den historischen Zusammenhang zu geben, und zwar wird es sich in der Hauptsache nur um Schiller als den Vertreter der mehr klassischen und Schelling als den der mehr romantischen Richtung der Kunstphilosophie handeln.

Es gibt für den Ästhetiker drei Möglichkeiten der Einstellung, die im idealen Typus miteinander verbunden gedacht werden müssen: erstens die Ästhetik des Genießenden, des ästhetischen Subjekts oder auch der ästhetischen Wirkung, die Lehre vom Geschmack; zweitens die Ästhetik des Werks, die Lehre vom ästhetischen Gegenstand; drittens die Ästhetik des Schaffenden, die Lehre vom Genie. Schiller kennt mit Kant nur die erste, zuzeiten auch die dritte Einstellung. Das ästhetische Objekt ist nach ihm für die Betrachtung indifferent, es ist nur nach seinem Index im Gefühlsleben zu erkennen, d. h. es kommt allein auf die Beurteilung an. Was allenfalls als eine objektive Bestimung der Schönheit gelten könnte: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung", das ist letzten Endes auch ein subjektives Merkmal, indem es nichts am Objekte bestimmt, sondern nur „begreiflich macht, wie im Gemüte der ästhetische Gegenstand sich bewegt und sein Leben erhält" [1]). Der Freiheitsbegriff als ein allein mit der moralischen Natur des Menschen verknüpfter Begriff kann in der Natur, in den Objekten nicht gesucht werden. So erscheint Schiller als rein psychologisch auf den Genießenden oder in einigen Fällen, wie im neunten ästhetischen Briefe, auf die psychologischen Bedingungen des Schaffens gerichtet, nicht aber den Grund der Schönheit in dem schönen Gegenstand selbst zu suchen. Als charakteristisch hierfür möge nur eine Bemerkung aus „Naiver und sentimentalischer Dichtung" beigebracht werden [2]): „Nicht das Gebiet, aus welchem der Gegenstand ge-

1) Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Ästhetik S. 82.
2) Sämtliche Schriften 10, 461.

nommen, sondern das Forum, vor welches der Dichter ihn bringt, macht denselben tragisch oder komisch.“ Als dieses Forum bezeichnet er nachher den Verstand oder das Gemüt des Genießenden. Die psychologische Betrachtungsweise ergibt sich bei Schiller vor allem aus der ethischen Grundrichtung seines Wesens. Wie zwar nicht jeder Ästhetiker, wohl aber jeder Ästhetik treibende Künstler kann er auf das Gebiet der Kunst nicht als reiner Formalbetrachter eingestellt bleiben, so sehr er als guter Kantianer danach ringt. Denn dem philosophierenden Künstler werden die ästhetischen Probleme stets die Farbe seiner Weltanschauung annehmen, d. h. das jeweilige inhaltliche Element, was ihn treibt, ihm in seinen Schöpfungen Ausdruck zu verleihen, wird bestimmend in seine Erklärung der ästhetischen Phänomene hineinspielen. Und Schiller nun ist wesentlich ethisch gerichtet. Schaffen ist ihm eine moralische Aufgabe an der Menschheit; die Kunst ist ihm Erziehungsmittel im höchsten Sinne. So sehr er damit ringt, das Gleichgewicht der reinen Betrachtung nicht zu verlieren, so stark er stellenweise daher zu rein formalistischen Erklärungen der Schönheit kommt und diese etwa nur in die „reine Form“ setzt, so hört man doch seine echtere Überzeugung aus den hierzu gegensätzlichen Stellen heraus, wo er auf die Beziehung von schöner Form und „edlem Gehalt“ den Nachdruck legt[1]). Aber gerade auch die reine Form wirkt erziehend. Als besonders charakteristisch also können wir für Schillers Ästhetik die Einstellung auf die Wirkung der Schönheit im Subjekte feststellen. Und zwar, dies wird im Gegensatz zu Hölderlin eben so wichtig, die Wirkung auf den Willen, auf das moralische Teil des Subjekts; das Gefühl ist nur der notwendige Mittler dieser Wirkung. Auf die moralische Vernunft, auf die Erkenntnis unsrer sittlichen Bestimmung ist der ästhetische Eindruck mit innerer Absicht gerichtet. Dieses Moment scheidet Schiller von einem zweiten Typus des Künstler-Ästheten: von dem, der nicht ethisch, sondern religiös auf das künstlerische Subjekt gerichtet ist, der damit durch das Schöne letzten Endes auf das religiöse Gefühl, nicht auf den moralischen Willen abzweckt. Dieser Typus wird sich meist auch noch in einen zweiten Gegensatz zum Schillerschen stellen,

1) Vgl. hierzu Lotze S. 91.

den zu der subjektiv-psychologischen Erkenntnisrichtung; er wird der Betrachtung des Subjekts diejenige des Werks, des ästhetischen Objekts gegenüberstellen.

Ehe wir zu diesem Typus in Schelling und später Hölderlin übergehen, soll als wichtig für Hölderlins Auffassung Schillers Stellung zum Tragischen noch kurz gestreift werden. Aus dem soeben Gesagten über die psychologische Einstellung ist es ersichtlich, daß Schiller nicht auf den Gedanken gekommen sein wird, das Tragische an sich zu definieren, es sich als eine notwendige Erscheinungsform des Lebens Problem werden zu lassen, d. h. seiner metaphysischen Wurzel nachzugraben. Auf die Wirkung des Tragischen, den moralischen Einfluß desselben aber kommt es ihm außerordentlich an; in der Kunst ist ihm das Tragische, die Tragödie durchaus zentral. Das beweist allein die unverhältnismäßige Breite, mit der diese Materie im Verhältnis zum Epos, zur Lyrik, zur Komödie abgehandelt wird. Die Theorien der andern Dichtarten sind ihm fast nur die Folien, die Grenzbegriffe, von denen sich die Bestimmung der Tragödie abheben soll. Und es ist möglich, den Begriff des Tragischen dort vom Psychologischen zu lösen und rein logisch zu fassen. Tragisch ist im Drama für Schiller augenscheinlich die Verknüpfung des Widersinnigen, Unzweckmäßigen mit dem Zweckmäßigen als eine notwendige oder, um es einfacher auszudrücken, die Notwendigkeit des Übels für die Erreichung des Guten, des Unvollkommenen zur Darstellung des Vollkommenen. Für Schiller nun ist dies Unvollkommene immer das, was durch das Vollkommene besiegt zu werden bestimmt ist: seine Welt ist zuletzt eine moralisch geordnete. Er bleibt beim Tragischen nie stehen, er bejaht es nie als solches, sondern schwingt sich in einem heroischen Optimismus über die Schranke hinweg in eine absolute Freiheit. Daß die Wirklichkeit diese absolute Freiheit nie kennt, daß bei ihr das Vollkommene als solches eine Unmöglichkeit ist, beirrt ihn nicht. Er versucht dies Problem auch nicht tiefer zu ergründen: denn letzten Endes ist für ihn die Wirklichkeit nicht Darstellung der Idee, sondern deren roher Stoff, deren zu überwindende Materie.

Aus der mehr romantischen Richtung sei nur flüchtig die Erscheinung Schellings herausgehoben, auch in der Ästhetik, wie in der Philosophie überhaupt der Hauptrepräsentant der

Wendung vom kritizistisch-psychologischen Standpunkt der strengen Kantischen Schule zu dem wieder ontologisch-dogmatistischen, der schon durch Fichte angebahnt wurde. Schelling gilt in der Geschichte der Philosophie als der Überwinder des Kant-Fichteschen Dualismus zwischen Erscheinungswelt und Welt des Geistes, zwischen Nicht-Ich und Ich durch Setzung eines „Absoluten“ über beiden, das als solches, in der reinen Potentialität die Identität von Natur und Geist besagt, erst in der Wirklichkeit in scheinbare Gegensätzlichkeit seiner All-Einheit ausartet. In der Kunst nun ist diese Gegensätzlichkeit auch in der Erscheinungswelt überbrückt, in ihren Darstellungen kommt die Identität von Geist und Natur am reinsten zum Ausdruck. Die Kunst ist somit Geburtsstätte und gleichzeitig Gipfel aller Philosophie. Es ist klar, daß für diese metaphysiche Einstellung die Richtung von einer auf das Subjekt der Kunst zu einer auf deren Gegenstand umschwenken muß. Das Schöne als absolutes Phänomen, nicht seine moralische Wirkung auf das Individuum wird Zentralproblem. War für Kant und Schiller die Schönheit des Gegenstandes ein nur zufälliges Zusammentreffen mit seinem inneren Gehalt, das sich in der Wirkung auf unsre geistigen Vermögen allein manifestierte, so wird für Schelling dies Verhältnis ein notwendiges, in den Dingen genau so begründetes wie in uns. Denn rückgehend bis in das Absolute, die absolute Potentialität als Ursprungsquelle alles Wirklichen, laufen ja die beiden Parallelen Natur (die Dinge) und Geist (unser Vermögen) in eine Einheit zusammen. Dieser Rückgang ins Absolute, All-Eine, die Betrachtung der Welt von ihm aus ist notwendig für den erkennenden Menschen: denn die Wirklichkeit ist bloßer Mechanismus, bloßer Kausalnexus auf Grund blinder Kräfte, ihr zu Grunde aber liegt die organische Weltordnung, die Welt als in sich teleologisch geordnetes Ganzes[1]).

Wir zeigten vorhin schon, wie Hegel diese Gedanken in eine größere Tiefe führt, die allzu glatte Einheit wieder zerstört, um sie im höheren Sinne wieder aufzubauen, und wie Hölderlin mit ihm hierin eins ist. Wie sich dessen Weltauffassung nun im einzelnen in den ästhetischen Ideen äußert, wird das nächste Kapitel zeigen.

1) Vgl. zu dieser Darstellung Lotze S. 113.

IV. Hölderlins ästhetische Theorien.

Ehe wir uns Hölderlins ästhetischen Theorien zuwenden, gilt es begreiflich zu machen, daß er überhaupt zu solchen kam, d. h. daß er, der Dichter, es notwendig fand, sich mit philosophischer Betrachtung seiner Kunst abzugeben: kurz es gilt nach seiner Stellung zur Philosophie überhaupt zu fragen. Denn daß er Metaphysiker war, wie es vorhin erwiesen wurde, das beweist noch nicht, daß er es auch als Philosoph mit den Mitteln begrifflichen Denkens sein sollte, nicht nur als Rhapsode und religiöser Prophet, als Erlebender des Seins der Dinge, sondern auch als Begreifender. Hier ist es nun augenscheinlich, daß für Hölderlin zwar immer das Erleben primär war vor dem Erkennen, daß er aber, je mehr er fortschritt, um so mehr die sekundäre Notwendigkeit des Begriffs zum Vervollständigen auch des Erlebten erkannte. Hängt doch die zweite Stufe des Gottweltlichen, des ἓν, die Trennung in die Vielheit, für ihn, den Schüler Fichtes, notwendig mit der Reflexion zusammen; das Denken erst bringt die Zerspaltung des All-Einen in die Welt, und da wir diese Zerspaltung als der Einheitsauffassung seines tragischen Pantheismus notwendig inhärierend fanden, so ist die Reflexion als Akt des ἓν selber, als Gottes eigene Tat ebenso zu seiner Ehre notwendig, ebenso „religiös" wie das Vereinigen des Getrennten nachher im Gefühl. Auf dem Denken beruht „die Teilbarkeit des Ganzen". Auf dem Denken beruht die Möglichkeit des Fühlens, des Wiedervereinigenden, ebenso wie die Möglichkeit des Denkens wieder auf dem Fühlen, wie Haym es ausdrückt[1]: „Man muß im Gemüt die ewige Schönheit erfahren haben, ehe man sie im Denken finden kann." Auf menschliche Verhältnisse angewandt, heißt es dazu[2]: „Ich sehe dich selbst klarer und fester ... und du weißt, wie sehr das

1) Die romantische Schule S. 295. 2) An den Bruder 4, 375.

solche Verhältnisse, wie unseres ist, sicherl, daß man sich begreift und recht bestimmt im Auge hat. Wo einmal der Grund gelegt ist wie bei uns und einer den andern voll und tief gefühlt hat in dem, was er seiner Natur nach bleiben muß unter allen möglichen Verwandlungen, da darf die Liebe das Erkenntnis nicht scheuen und man kann wohl sagen, daß in diesem Falle mit dem Verstande der Glaube wachse" und wiederum rein im allgemeinen Gebiet[1]: „Er (der Mensch) muß sich zu erkennen streben, sich von sich selber in ihr (seiner subjektiven Sphäre) zu unterscheiden suchen ... Aber wenn er nun auch als identisch mit dieser sich setzen wollte, den Widerstreit des Lebens und der Personalität, den er immer zu vereinigen und in Einem zu erkennen strebt und streben muß, in höchster Innigkeit auflösen wollte, so hilft es nichts, insofern er sich so in seiner Sphäre verhält, daß er nicht von ihr abstrahieren kann ... weil er zu innig in seiner Sphäre lebt."

Von solchem Standpunkt aus muß Hölderlin zwar der reinen Philosophie, der nur auf Erkenntnis gerichteten, ebenso ablehnend gegenüberstehen, wie er aber andrerseits die bloße Gefühlsseligkeit, die bloße leere Einheit ohne Unterscheiden in sich als unmöglich erkennt. Das Denken über die Kunst, das Erkennen und Unterscheiden ihrer Funktionen muß ihm also wichtig sein, aber nur als Vehikel zum Erfassen des ganzen Göttlichen, nie als letztes Wort. „Aber ich weiß jetzt so viel, daß ich tiefen Unfrieden und Mißmut unter anderm auch dadurch in mich gebracht habe, daß ich Beschäftigungen, die meiner Natur weniger angemessen zu sein scheinen, z. B. die Philosophie mit überwiegender Aufmerksamkeit und Anstrengung betrieb und das aus gutem Willen, weil ich vor dem Namen eines leeren Poeten mich fürchtete"[2]. So negativ dies Bekenntnis klingt, so geht die Negation darin doch nur gegen die überwiegende Beschäftigung des Poeten mit der Philosophie, nicht gegen das Denken überhaupt: im Gegenteil, das mit dem „leeren Poeten" hat immer für Hölderlin bestanden als Mahnung. Wie er die Philosophie verstanden wissen will, als Mittelglied im Erlebnis der Welt, das zeigt eine Stelle im Hyperion, wo er sagt[3], die Athener wären

1) 2, 417. 418. 2) An die Mutter 4, 390. 3) 2, 108.

„ohne Dichtung nie ein philosophisch Volk gewesen ... Die Dichtung... ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft. Wie Minerva aus Jupiters Haupt, entspringt sie aus der Dichtung eines unendlichen göttlichen Seins. Und so läuft am End' auch wieder in ihr das Unvereinbare in der geheimnisvollen Quelle der Dichtung zusammen."

Das Denken hat seine ganz bestimmte notwendige Rolle, an deren Grenze es vom Gefühl abgelöst werden muß [1]: „Der bloße Gedanke, so edel er ist, kann doch nur den notwendigen Zusammenhang, nur die unverbrüchlichen, allgültigen, unentbehrlichen Gesetze des Lebens wiederholen, und in eben dem Grade, in welchem er sich über dieses ihm eigentümliche Gebiet hinaus bewegt und den innigeren Zusammenhang des Lebens zu denken wagt, verleugnet er auch seinen eigentümlichen Charakter, der darin besteht, daß er nicht bloß im einzelnen Falle, sondern in jedem Falle, unter allen Umständen richtig ist." Diesen Mittelcharakter des Gedankens im Welterlebnis drückt auch ein Wort aus dem Gedicht „Sokrates und Alcibiades" aus [2]:

„Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste."

Diese „Liebe des Lebendigsten" ist ja für ihn die letzte religiöse Forderung. In dieser Liebe, in der „Freude", dem Gefühl schlechthin ist das Göttliche allein faßbar, nicht im Denken [3]:

„Zu wissen wenig, aber der Freude viel
Ist Sterblichen gegeben."

So hilft zuletzt das Gefühl zum Erkennen, wie das Erkennen durch seine Trennung die sehnliche Leidenschaft des Gefühls hervorruft. „Aus Freude mußt du das Reine überhaupt, die Menschen und andern Wesen verstehen, alles Wesentliche und Bezeichnende auffassen und alle Verhältnisse nacheinander erkennen und seine Bestandteile in ihrem Zusammenhange so lange dir wiederholen, bis wieder die lebendige Anschauung objektiver aus dem Gedanken hervorgeht, aus Freude, ehe die Not eintritt; der Verstand, der bloß aus Not kommt, ist immer einseitig schief" [4].

---

1) 2, 340. 2) 1, 117. 3) 4, 240 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel). 4) 2, 356.

Aus dieser Bewertung des Denkens als notwendig in Wechselwirkung mit dem Gefühl stehend ersehen wir also auch Hölderlins Forderungen einer begrifflichen Erfassung der Kunst, einer Kunstlehre. Seit der frankfurter Zeit ringt er unablässig nach festen Prinzipien, nach Regeln des Schaffens. In einem Briefe an Neuffer vom 4. Dezember 1799 spricht er vom Wert „der wahren Erkenntnis der poetischen Formen für die Äußerung des poetischen Geistes" und wünscht sich Stimmung und Zeit zum Ausführen seiner ästhetischen Ideen[1]). Von diesen Problemen ist dann die nachfrankfurtische, homburgische Zeit reichlich erfüllt, plant er ja doch in dem von ihm herauszugebenden Journal wesentlich, ästhetische Theorien zu entwickeln.

Wir haben hier augenscheinlich den Keim, wenn nicht in manchem auch schon die überlieferte schriftliche Niederlegung der Gedanken der Aufsatzfragmente zu suchen: man vergleiche vor allem den Brief an Neuffer vom 4. Juni 1799, wo er direkt die Themen der späteren Fragmente schon nennt: den Charakter Achills, den Aufsatz über die Iliade, Antigone und Oedipus, ferner „raisonnierende Aufsätze über Deklamation, Sprache, über das Wesen, über die verschiedenen Arten der Dichtkunst"[2]). Auch im Brief an den unbekannten Herausgeber einer Zeitschrift von 1799 oder 1800 äußert er, er glaube zur „Beurteilung poetischer Werke" zu taugen, „da seit einigen Jahren mein Nachdenken und mein Beobachten fast ausschließlich dahin gerichtet war"[3]). Es wäre direkt wunderbar, wenn aus diesen „Jahren" kein Dokument der schriftlichen Aufzeichnung dieser Theorien unter seinen Papieren sich hätte finden lassen. Hier scheint mir die Spur der Entstehung der meisten Aufsatzfragmente gefunden zu sein.

Hölderlin geht nun im Streben nach begrifflicher Fixierung der Kunstregeln so weit, daß er in spätester Zeit seines Schaffens, in den „Anmerkungen zum Oedipus" und „zur Antigone" die Kunst als genau berechenbar, in gewissem Sinne erlernbar hinstellt[4]): „Es wird gut sein . . . wenn man die Poesie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur μηχανή der Alten erhebt. Auch

1) 4, 471. 472. 2) 4, 409. 3) 4, 478. 4) 3, 330.

andern Kunstwerken fehlt, mit den griechischen verglichen, die Zuverlässigkeit; wenigstens sind sie bis jetzt mehr nach Eindrücken beurteilt worden, die sie machen, als nach ihrem gesetzlichen Kalkül und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird. Der modernen Poesie fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen, daß nämlich ihre Verfahrungsart berechnet und gelehrt und, wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann".

Dies könnte bedenklich klingen nach Leugnung des genialen, unberechenbaren Faktors im Schaffen, wenn wir nicht bedächten, daß für Hölderlin gerade zur Erfassung dieses „gesetzlichen Kalküls" die tiefste Einsicht in das Wesen der Dinge, wie sie nur das Genie haben kann, nötig ist. Schließlich schreibt er das für Dichter, die sich über das Gesetz ihrer genialen Verfahrungsweise klar sein wollen, nicht für Nachahmer, die „dichten lernen" wollen. Er wollte nur die Kunst abgrenzen von aller willkürlichen Spielerei, wollte das „regelgebende Moment" im Genie betonen, das auch ein Lessing und ein Kant kennen.

Denn was ist für ihn schließlich Kunst? Etwas unendlich Hohes, verglichen mit den andern Tätigkeiten des menschlichen Geistes, und etwas Untergeordnetes doch wiederum, gemessen an der letzten Kraft, die sie alle treibt. „Aber wir sind schon lange darin einig, daß alle die irrenden Ströme der menschlichen Tätigkeit in den Ozean der Natur laufen, so wie sie von ihm ausgehen. Und eben diesen Weg ... ihnen (den Menschen) zu zeigen ... das ist das Geschäft der Philosophie, der schönen Kunst, der Religion, die selbst auch aus jenem Triebe hervorgehen ... Denn die Kunst und Tätigkeit der Menschen, so viel sie schon getan hat und tun kann, kann doch Lebendiges nicht hervorbringen, den Urstoff, den sie umwandelt, bearbeitet, nicht selbst erschaffen, sie kann die schaffende Kraft entwickeln, aber die Kraft selbst ist ewig und nicht der Menschenhände Werk"[1]). So ist es letzten Endes die Natur, die göttliche Kraft des All-Einen, die in jedem Kunstschaffen zum Ausdruck kommt. Zu dieser Überordnung vergleiche man auch Briefstellen wie: „Die Alpen

1) An den Bruder 4, 416. 417.

mahnen an das alte bildende Chaos“ [1]), also die Bildungskraft liegt in der Natur, der von Menschen noch ungeordneten, als Elementargewalt. Hierher gehört auch der Spruch aus den spätesten Fragmenten [2]):

„Vor allem, daß man schone
Der Wildnis göttlichgebaut
Im reinen Gesetze, woher
Es haben die Kinder
Des Gotts.“

Und schließlich in der wunderbaren Ode von „Natur und Kunst“, auch „Saturn und Jupiter“ genannt, wo an Jupiter, den Tagesgott, den schaffenden, die personifizierte Kunst, die Forderung gestellt ist, herabzusteigen zur Natur, zum alten Chronion, der er alles verdanke, was er ist [3]):

„Herab denn! oder schäme des Danks dich nicht!
Und willst du bleiben, diene dem Älteren
Und gönn' es ihm, daß ihn vor Allen,
Göttern und Menschen, der Sänger nenne!
Denn, wie aus dem Gewölke dein Blitz, so kommt
Von ihm, was dein ist, siehe! so zeugt von ihm,
Was du gebeutst.“

Aber darum ist es der Kunst nicht geboten, restlos nachzulallen, was die Natur ihr eingiebt, sondern sie hat in klarem Bewußtsein zu gestalten, nüchtern und gesetzlich [4]): „Da, wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Grenze deiner Begeisterung. Der große Dichter ist niemals von sich selbst verlassen, er mag sich so weit über sich selbst erheben, als er will. Man kann auch in die Höhe fallen, wie in die Tiefe. Das letztere verhindert der elastische Geist, das erstere die Schwerkraft, die im nüchternen Besinnen liegt.“

Der Mensch hatte ja als Künstler, als Philosoph, als Religiöser die Aufgabe, den Gang der Natur zu beschleunigen, zu vervollkommnen, zu vollenden. Die Natur ist bei Hölderlin genau so angewiesen auf die Kunst wie die Kunst auf diese: es ist dasselbe Verhältnis wie oben zwischen Gottheit und Menschheit allgemein. Beide durcheinander beeinflußt, jede von der andern bereichert, ergeben sie erst das wahre Vollendete [5]):

1) An Landauer 4, 518. 2) 4, 252 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel). 3) 1, 175. 4) 2, 427. 5) 2, 381.

„Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt, die Kunst ist die Blüte, die Vollendung der Natur, Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen, aber harmonischen Kunst; wenn jedes ganz ist, was es sein kann, und eines verbindet sich mit dem andern, ersetzt den Mangel des andern, den es notwendig haben muß, um ganz das zu sein, was es als Besonderes sein kann, dann ist die Vollendung da und das Göttliche ist in der Mitte von beiden."

1. Hölderlins Ästhetik im allgemeinen.

Wir beginnen schon hier bei Betrachtung von Hölderlins allgemeinsten Kunstprinzipien zu erkennen, was für ihn Ästhetik eigentlich ist. Bei Gelegenheit der Skizzierung der Schillerschen Kunsttheorie unterschieden wir Ästhetik der Wirkung, des ästhetischen Subjekts, Ästhetik des Werks, des ästhetischen Objekts, und Ästhetik des Schaffenden, des Genies. Schon das Zitat vorhin: „Wenigstens sind sie (die Kunstwerke) bis jetzt mehr nach Eindrücken beurteilt worden, die sie machen, als nach ihrem gesetzlichen Kalkül und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird" läßt erkennen, daß Hölderlin nicht zu den Wirkungsästhetikern wie Schiller und Kant sich rechnen kann. Seine Ästhetik ist wesentlich Kunstlehre, Ästhetik des Schaffens: er will die mechanischen Gesetze des Schaffens ergründen. Aber über diese hinaus geht sie wie sein ganzes Denken bis tief in den metaphysischen Grund alles Gegenständlichen und seiner Bewegtheit untereinander. Seine technischen Gesetze beruhen alle auf diesem Grunde, sind nur aus seiner ganzen Weltanschauung zu verstehen. Die Schönheit war ihm Ausdruck, Symbol des Göttlichen, so müssen die Gesetze ihrer Hervorbringung auch göttliche Gesetze sein. „Die Dichtkunst ist ein heiterer Gottesdienst", heißt es in den Briefen[1]) und umgekehrt in dem Aufsatz über religiöse Vorstellungen[2]): „So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch", denn sie ist auf Bildwerdung, Vorstellung-Werden ihrer Gottesidee angewiesen, und diese Symbole bietet am reinsten die Kunst. So ist deren Gegen-

1) An den Herausgeber einer Zeitschrift 4, 478. 2) 2, 346.

stand das Metaphysische schlechthin, der Prozeß in Gott, der Kampf vom „Organischen“ und „Aorgischen“, Trennung und Einigkeit, Einzelheit und Allheit und die Ausgleichung dieser Prinzipien. Dieser unheimliche Begriff des „Aorgischen“, welcher die Hölderlinschen Aufsätze und auch den „Empedokles“ ständig durchzieht, ist dasjenige, was wir an andrer Stelle mit den mechanischen Werdenskräften im Gegensatz zu den organischen, das Einzelding gestaltenden bezeichneten: das Werdenselement der Natur, die „Willkür des Zeus“, das Streben nach Trennung aus dem Übermaße der Einigkeit und nach Vereinigung aus dem Übermaße der Trennung. Die Natur vertritt das aorgische Prinzip, wie die Kunst als Menschenwerk das organische; wie aber die Natur ins Organische, strebt der Mensch, die Kunst, umgekehrt ins Aorgische, jedes seine Mängel zu ergänzen strebend [1]).

Dieses Moment des Strebens in sein Gegenteil, des Überschreitens der eigentlichen Bestimmung und Sich-Ausdrückens im Fremden wird sich uns für Hölderlins ganze Kunstauffassung ebenso charakteristisch erweisen, wie es für seine Weltanschauung überhaupt war. Es ist der Kernpunkt seiner ganzen ästhetischen Theorie. Hiermit stempelt sich diese als aus dem Pantragismus seiner Weltansicht hervorgegangen. Denn das war ja das Tragische für Hölderlin wie wohl für jede Definition des Begriffes tragisch: im eigenen Wesen den Keim seines Gegensatzes tragen zu müssen, sich vergehen zu müssen an seiner eigensten Bestimmung, um das geforderte Ideal erreichen zu können, daher immer anders scheinen zu müssen, als man ist. „Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart und grenzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reiniget“ [2]). Hölderlins Sprachauffassung, Hölderlins ganze Dichtungstheorie ergiebt sich aus diesem Punkte, ferner auch das Überwiegen des tragischen Elements in Epos und Lyrik und die ganze beherrschende Stellung der Tragödie, die aber durchaus nicht der einzige Ausdruck des Tragischen in der Dichtung ist.

1) 2, 381. 2) 3, 337.

Ehe wir die poetische Theorie nun im einzelnen betrachten, gilt es noch zwei allgemeine Probleme bei Hölderlin zu erklären: erstens seine Stellung zum Dichterberuf im allgemeinen, zweitens seine Stellung zur Sprache insbesondere. Danach kann auf die Theorien der einzelnen Dichtungsgattungen (Lyrik, Epos, Drama) eingegangen werden.

2. Stellung zum Dichterberuf.

Hölderlin spricht selten vom Künstler allgemein, und wo er es tut, hat er doch immer den Poeten wesentlich im Auge. Über bildende Kunst und Musik hat er sich nie im besonderen geäußert: seine Ästhetik ist Poetik. Manche seiner Äußerungen sind gewiß allgemein für die Kunst gültig, die meisten gelten speziell noch für die Dichtung.

Als Künder der Natur und allen Geschehens, dessen geheimes Leben und geheimen Sinn deutend, sind die Dichter berufen.

„Und was zuvor geschah, doch kaum gefühlt,
Ist offenbar erst jetzt,
Und die uns lächelnd den Acker gebaut
In Knechtsgestalt, sie sind bekannt dir,
Die Alllebendigen, die Kräfte der Götter ...
Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind
Still endend in der Seele des Dichters."

Des „gemeinsamen Geistes", das weist darauf hin, daß die Kunst nicht nur von Gott, sondern von Gott und Menschen zeugt, wie in demselben Gedicht später:

„Daß schnell betroffen sie (die Seele des Dichters), Unendlichem
Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung
Erbebt und ihr, von heil'gem Strahl entzündet,
Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk,
Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt."

Aber was die gewöhnlichen Sterblichen nur im Symbol, das jene ihnen reichen, zu genießen imstande sind, das müssen die Dichter vorher rein und unvermittelt wie die Blitze vom Himmel erfahren: die göttliche Begeisterung, für die sie nachher Worte und Bilder geben:

„Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter, mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk, ins Lied
Gehüllt, die himmlische Gabe zu reichen.
Denn sind nur reinen Herzens
Wie Kinder wir, sind schuldlos unsere Hände,
Des Vaters Strahl, der reine, versenget nicht
Und tieferschüttert die Leiden des Stärkeren,
Die hochherstürzenden in unaufhaltsamen Stürmen,
Mitleidend, bleibt das ewige Herz doch fest“ [1]).

Von der unmittelbaren Beziehung zum Göttlichen heißt es auch im späteren Hymnus „Dichterberuf“ [2]):

„Nicht was wohl sonst des Menschen Geschick und Sorg'
Im Haus und unter offenem Himmel ist,
Wenn edler denn das Wild der Mann sich
Wehret und nährt! denn es gilt ein anders,
Zu Sorg' und Dienst den Dichtenden anvertraut!
Der Höchste, der ists, dem wir geeignet sind,
Daß näher, immer neu besungen,
Ihn die befreundete Brust vernehme.“

Und mit dieser Gabe, das Höchste, das Göttliche, das All zu ahnen, verbindet sich noch eine andre, die des objektiven Gestaltens. Am besten zeigt dies ein Passus aus dem „Grund zum Empedokles“ [3]): „Er (Empedokles) scheint nach allem zum Dichter geboren, scheint also in seiner subjektiven tätigen Natur schon jene ungewöhnliche Tendenz zur Allgemeinheit zu haben, die unter andern Umständen ... zu jener ruhigen Betrachtung, zu jener Vollständigkeit durchgängiger Bestimmtheit des Bewußtseins wird, womit der Dichter auf ein Ganzes blickt; ebenso scheint in seiner objektiven Natur, in seiner Passivität jene glückliche Gabe zu liegen, die auch ohne geflissentliches und wissentliches Ordnen und Denken und Bilden zum Ordnen und Denken und Bilden geneigt ist, jene Bildsamkeit der Sinne und des Gemüts, die

1) Das himmlische Feuer 1, 320. 321. 2) 1, 190. 3) 2, 386.

alles solches leicht und schnell in seiner Ganzheit lebendig aufnimmt und die der künstlichen Tätigkeit mehr zu sprechen als zu tun giebt."

Die Verbindung des Organischen mit dem Aorgischen, des Subjektiven mit dem Objektiven in einer Natur, die Beeinflussung der beiden Elemente durcheinander und ihre immer wieder neue Gegensetzung und Ausgleichung, das ist, wie die Aufgabe des Menschen überhaupt [1]), so insbesondere die des Dichters. Denn schließlich kann die göttliche Natur, das schöpferische All sich nur in einer Individualität, eines Schaffenden oder eines Werkes, begreifen, darstellen, nur in ihr ist die Möglichkeit einer Identität der entgegengesetzten Akte möglich, also die wirkliche Einheit des Zweiseitigen, dieses rational Unvollziehbare, aber im Leben ständig Gegenwärtige. Gott braucht das Individuum: wir haben das schon im Weltanschauungskapitel zu entwickeln gehabt und Hölderlin hierin mit der deutschen Mystik in nahe Berührung gebracht. So heißt es zur poetischen Individualität in den ästhetischen Aufsätzen [2]): „Poetischer Charakter ... poetische Individualität; nur in dieser allein ist die Identität der Begeisterung und die Vollendung des Genies und der Kunst, die Vergegenwärtigung des Unendlichen, der göttliche Moment gegeben." Wie vorhin in den Gedichtzitaten: die „Vergegenwärtigung des Unendlichen", also die Darstellung Gottes in der Erscheinung ist Aufgabe des Dichters; in seinem Individuum erlebt er Gott, im Individuum seines jeweiligen Werkes stellt er ihn danach dar. Denn die Gestaltung im originalen Werk, in einem äußeren Objekt ist ebenso Forderung für die Vergegenwärtigung wie der individuelle Träger des Erlebnisses. Das individuelle Gotteserlebnis kann sich nicht an sich selbst darstellen, es muß einen fremden Gegenstand zum Symbol machen, es muß nach außen, in die Welt treten, um sich erkennbar zu machen. „Denn wenn Einigkeit und Entgegensetzung in ihr (der poetischen Individualität) unzertrennlich verbunden und Eines ist, so kann sie der Reflexion weder als entgegensetzbares Einiges noch als vereinbares Entgegengesetztes erscheinen, sie kann also gar nicht erscheinen ... Da er sie aber nicht durch sich selbst und an sich selbst erkennen kann, so ist ein äußeres Objekt notwendig" [3]). Dies

1) Vgl. 2, 418. 2) 2, 409. 3) 2, 410. 411.

wird gefunden auf folgende Weise[1]): „Setze dich mit freier Wahl in harmonische Entgegensetzung mit einer äußeren Sphäre, so wie du in dir selber in harmonischer Entgegensetzung bist, von Natur, aber unerkennbarerweise, so lange du in dir selbst bleibst." Trotzdem bleibt aber der Ursprungspunkt, auf den immer zurückgegangen werden muß, die Seele des Dichters, die Wirklichkeit seines eigensten Erlebens[2]): „Wenn schon jedes Gedicht ... aus poetischem Leben und Wirklichkeit, aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen sein muß, weil sonst überall die rechte Wahrheit fehlt und überhaupt nichts verstanden und belebt werden kann, wenn wir nicht das eigene Gemüt und die eigene Erfahrung in einen fremden, analogischen Stoff übertragen können."

Wir erkennen immer mehr, daß für Hölderlin eigentlich nur ein ewiges Problem für alle Gestaltung in der Kunst vorliegt und daß dies Gestaltungsproblem dasselbe ist wie das, was wir als sein allgemeines metaphysisches Problem erkannt haben: der ewige Wechsel, die Korrelativität des Entgegengesetzten in Gott und Welt, darum die Notwendigkeit des Streites, des Leidens als Lebensprinzip. Das Tragische schlechthin ist Inhalt alles Weltgeschehens, ist Inhalt auch seines Spiegels, der Kunst. Dies muß sich auch in der Form der Kunst in gleicher Weise ausdrücken, ja insbesondere in ihr: wie die Welt Entstehen und Vergehen im Wechsel ist, so muß auch in der Kunstform dieser ständige Wechsel sich äußerlich darstellen und das Wesentliche an ihr wird also die Art der Sukzession, der Aufeinanderfolge der Stimmungen, der charakterisierenden „Töne". Sie ist an Gesetze gebunden, diese Sukzession, „das kalkulable Gesetz der Antigone" ist gerade dies Gesetz der Aufeinanderfolge.

3. Stellung zur Sprache.

Diesem Wechsel innerhalb des einzelnen Kunstwerkes aber liegt noch eine andre Art Wechsel zugrunde, die schließlich auf Hölderlins Verhältnis zur Sprache, zum Ausdruck überhaupt basiert ist. Wie für alle Mystiker, so auch für Hölderlin ist ja Sprechen, Ausdrücken überhaupt ein Notbehelf,

1) 2, 414. 2) 2, 318.

der nie das Eigentliche geben kann, weil er nie das Ganze geben kann, sondern nur in einer Wirklichkeit, einem Symbol den Inbegriff aller dahinterliegenden Möglichkeiten darstellen kann, der andrerseits nie das tiefste Individuelle trifft, weil er in einem allgemeinen, konventionellen Material das Einmalige, individuell Erlebte zu geben gezwungen ist[1]).

Schon im Juli 1794 schreibt er an Neuffer von der Individualität jeder Sprache, die nur zum Ausdruck der eigenen Seelenvorgänge tauge, daher etwa zum Übersetzen fremder Sprachen nur mit Vorsicht zu verwenden ist[2]): „Die Sprache ist Organ unsres Kopfs, unsres Herzens, Zeichen unsrer Phantasien, unsrer Ideen; uns muß sie gehorchen. Hat sie nun zu lange in fremdem Dienste gelebt, so denk' ich, ist fast zu fürchten, daß sie nie mehr ganz der freie, reine, durch gar nichts als durch das Innere so und nicht anders gestaltete Ausdruck unsres Geistes werde". Wie nahe klingen solche Gedanken an Herders nationelle Sprachauffassung an! In dem Gedicht „Die Wanderung" [3]) ist nun wieder das Vereinigende, Gemeinsame der Sprache betont innerhalb eines Volkes im Gegensatz zu den andern. Aber letzten Endes, wie gesagt, das Wort ist ein Notbehelf, es spricht immer andres aus als das, was dahintersteht, es ist notwendig immer „uneigentlich", um dies Wort Kestners oder vielmehr Goethes zu gebrauchen [4]). „Es ist auch immer ein Tod für unsre stille Seligkeit, wenn sie zur Sprache werden muß" [5]). „Die Sprache ist ein großer Überfluß; das Beste bleibt doch immer für sich und ruht in seiner Tiefe, wie die Perle im Grunde des Meers" [6]).

Hölderlin machte an sich die persönliche Erfahrung, daß gerade das Leidenschaftlichste sich bei ihm „bescheiden", das Lebendigste „arm" ausdrücke, und diese Eigenschaft seiner keuschen und zurückhaltenden Seele wird ihm zum Charakteristikum der Sprache überhaupt. „Sie (unsre Briefe) sagen mehr, als es scheint, weil in ihnen ein Herz sich regt, das überhaupt im Leben niemals alles sagen kann, was es sagen möchte. O Lieber, wann wird man unter uns erkennen, daß die höchste Kraft in ihrer Äußerung zugleich auch die bescheidenste ist und

---

1) Vgl. hierzu einen ähnlichen Gedanken Schillers in seinem Brief an Körner vom 28. Februar 1793 (Briefe 3, 297). 2) 4, 167. 3) 1, 325. 4) Goethes Gespäche[2] 1, 22. 5) An Neuffer 4, 292. 6) 2, 155.

daß das Göttliche, wenn es hervorgeht, niemals ohne eine gewisse Trauer und Demut sein kann?“ [1]). „Es gehet mir überhaupt manchmal so, daß ich meine lebendigste Seele in sehr flachen Worten hingebe, daß kein Mensch weiß, was sie eigentlich sagen wollen, als ich“ [2]). „Je mehr wir sprechen und fühlen werden, wie kalt das Wort ist, umso mehr wir Seele und Treue hineinzulegen suchen“ [3]).

Aber bei aller Unzulänglichkeit, aller Armut der Sprache ist sie doch Ausdruck des Menschseins, mit dem Menschsein selbst gegeben und von ihm zu gebrauchen zur Darstellung seiner Eigenart, zum Verbinden auch wieder der Einzelnen in diesem gemeinsamen Mittel, zum Erkennen und Bewußtwerden des Göttlichen. Insbesondere aber ist es Aufgabe des Dichters, aus dem Unbewußten des ganz in sich einigen, ungeschiedenen Kindheitszustandes, des bloß gefühlsmäßigen Erlebens Gottes herauszutreten und seinen Mund aufzutun. „Also wenn dies der Gang und die Bestimmung des Menschen überhaupt zu sein scheint, so ist ebendasselbe der Gang und die Bestimmung aller und jeder Poesie, und wie auf jener Stufe der Bildung, wo der Mensch aus ursprünglicher Kindheit hervorgegangen in entgegengesetzten Versuchen sich zur höchsten Form, zum reinen Wiederklang der ersten Leben emporgerungen hat und so als unendlicher Geist im unendlichen Leben sich fühlt, wie der Mensch auf der Stufe der Bildung erst eigentlich das Leben antritt und sein Wirken und seine Bestimmung ahndet, so ahndet der Dichter auf jener Stufe, wo er auch aus einer ursprünglichen Empfindung durch entgegengesetzte Versuche sich zum Ton, zur höchsten reinen Form derselben Empfindung emporgerungen hat . . . auf dieser Stufe ahndet er seine Sprache“ [4]).

Es ist hier Sprache als etwas Individuelles, von jedem, insbesondere dem Dichter neu zu erfahrendes, von jedem in neuer Eigenart zu schaffendes Ausdrucksmittel aufgefaßt. Die allgemeine Konventionssprache ist für den Dichter unannehmbar, er hat auf seine Sprache zu warten [5]): „Das Produkt dieser schöpferischen Reflexion ist die Sprache. Indem sich nämlich der Dichter mit dem reinen Ton seiner ursprünglichen Em-

1) An den Bruder 4, 365. 2) An den Bruder 4, 384. 3) An den Bruder 4, 524. 4) 2, 424. 5) Ebenda.

pfindung in seinem ganzen inneren und äußeren Leben begriffen fühlt und sich umsieht in seiner Welt, ist ihm diese ebenso neu und unbekannt, die Summe aller seiner Erfahrungen, seines Wissens, seines Anschauens, seines Gedenkens; Kunst und Natur, wie sie in ihm und außer ihm sich darstellt, alles ist wie zum ersten Male, eben deswegen unbegriffen, unbestimmt, in lauter Stoff und Leben aufgelöst, ihm gegenwärtig und es ist vorzüglich wichtig, daß er in diesem Augenblicke nichts als gegeben annehme, von nichts Positivem ausgehe, daß die Natur und Kunst, so wie er sie früher gelernt hat und sieht, nicht eher spreche, ehe für ihn eine Sprache da ist, d. h. ehe das jetzt Unbekannte und Ungenannte in seiner Welt eben dadurch für ihn bekannt und namhaft wird, daß es mit seiner Stimmung verglichen und als übereinstimmend erfunden worden ist; denn wäre vor der Reflexion auf den unendlichen Stoff und die unendliche Form irgendeine Sprache der Natur und Kunst für ihn in bestimmter Gestalt da, so wäre er insofern nicht innerhalb seines Wirkungskreises, er träte aus seiner Schöpfung heraus". Decken sich also in ihm die innere und äußere Welt, die „reine Empfindung" mit den Erscheinungen, so findet er seine Sprache. Er nimmt den Stoff aller, seines Geistes Inhalt damit zu bezeichnen.

So ist die Sprache einmal das ganz Allgemeine, Verbindende, die Brücke von Individuum zu Individuum, andrerseits etwas Individuelles, mit dem Einzelnen neu Entstehendes. Aus dieser Auffassung vom Doppelcharakter der Sprache, durch die sie Ausdruck des ewig doppelseitigen Lebens selbst wird, lassen sich Worte verstehen wie die beiden folgenden aus den Gedichtfragmenten[1]: „Und darum ist der Güter gefährlichstes, die Sprache, dem Menschen gegeben, damit er schaffend, zerstörend und untergehend und wiederkehrend zur ewiglebenden, zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge, was er sei, geerbt zu haben, gelernt von ihr: ihr Göttlichstes, die allerhaltende Liebe". „Deswegen das durchaus Originelle jeder echt tragischen Sprache, das immerwährend Schöpferische, das Entstehen des Individuellen aus Unendlichem . . . das Begreifen, Beleben nicht des Unbegrenzten, unselig Gewordenen, sondern des Unbegreifbaren, des Unseligen der Auflösung und des Streites, des

1) 4, 246 Hellingrath (fehlt bis jetzt bei Zinkernagel).

Todes selbst durch das Harmonische, Begreifliche, Lebendige“ [1]). Wir können hier wieder an Herder und seine Sprachauffassung: die Sprache als schöpferisch wie das Schöpfungswort des Herrn denken.

4. Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung als Charakteristikum der Dichtung.

Aus diesem allgemeinen Charakter der Sprache, besonders aus dem oben Gesagten von dem „Uneigentlichen“ derselben ergibt sich nun als Forderung an den Dichter, daß die Sprache in scharfen Gegensatz zu dem Gemeinten, dem Eigentlichen zu treten habe, sich also immer besonders von ihrem Hintergrund, dem gefühlsmäßigen Erleben, abheben müsse. Diese paradoxe Forderung eines Gegensatzes zwischen Bedeutung und Schein, zwischen Wesen und Erscheinung, absichtlich in der Dichtung hervorgetrieben, wird zu einem der grundlegenden ästhetischen Prinzipien Hölderlins. Dem ursprünglichen Triebe entgegenzuarbeiten, das ist die Aufgabe des Ausdrucks: denn Gegensatz liegt im Wesen aller Dinge. Hölderlin glaubt, daß die Alten dieses Gesetz besonders genau beobachtet hätten, indem sie immer das zu erstreben suchten, was ihnen nicht gegeben war, diejenige dichterische Ausdrucksform kultivierten, die ihnen ihrer eigentlichen Natur nach besonders fremd war. So haben wir den Brief an Böhlendorf vom 4. Dezember 1801 wohl zu verstehen [2]): „Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich, wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deswegen werden diese eher in schöner Leidenschaft . . . als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe zu übertreffen sein. Es klingt paradox, aber ich behaupt' es noch einmal . . . das eigentlich Nationelle wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deswegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war; hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische

1) 2, 350. 2) 4, 530.

Junonische Nüchternheit für sein Appollonsreich zu erbeuten und so wahrhaft das Fremde sich anzueignen. Bei uns ists umgekehrt. Deswegen ists auch so gefährlich, sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren. Ich habe lange daran laboriert und weiß nun, daß außer dem, was bei den Griechen und uns das Höchste sein muß, nämlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen. Aber das Eigene muß so gut gelernt sein wie das Fremde: deswegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist."

Ganz ähnliche Gedanken vertritt in umständlicherer Form das Aufsatzfragment „Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben" [1]). Und schließlich gibt es in den „Anmerkungen zur Antigone" die verwandte Stelle [2]): „Für uns, da wir unter dem eigentlicheren Zeus stehen, der . . . den ewig menschenfeindlichen Naturgang . . . entschiedener zur Erde zwinget, und da dies die wesentlichen und vaterländischen Vorstellungen groß ändert und unsre Dichtkunst vaterländisch sein muß, so daß ihre Stoffe nach unsrer Weltansicht gewählt sind und ihre Vorstellungen vaterländisch, verändern sich die griechischen Vorstellungen insofern, als ihre Haupttendenz ist, sich fassen zu können, weil darin ihre Schwäche lag, da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unsrer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksallose, das δύσμορον, unsre Schwäche ist."

Werfen wir nur einen kurzen Blick auf die ungeheure Veränderung, die diese Hölderlinschen Worte gegenüber den durch Schiller und die ganze Klassik, die Zeit Winckelmanns verbreiteten Anschauungen über die Antike bedeuten. Hinter der epischen Klarheit der Griechen, ihrer weltfrohen Darstellungsfreude ahnt Hölderlin die ganze Tiefe einer dionysischen Leidenschaftlichkeit, „das Feuer vom Himmel", das Strömen in die Vereinigung mit der Gottnatur im Gegensatz zu dem „eigentlichen Zeus", dem „Vater der Zeit und der Erde", der das Streben nach Verwirklichung und Vereinzelung bedeutet und unter dem wir Modernen ständen. In erschütternde Nähe

1) 2, 347. 2) 3, 414.

mit Nietzsches „Geburt der Tragödie“ rücken diese Worte den Dichter; in seiner Zeit begann zwar immerhin Friedrich Schlegel das dionysische Element im Griechentum zu ahnen, aber doch nicht als ständiges Charakteristikum des Volksgeistes, sondern als einzelne historische Epoche. Und im Gegensatz dazu welche Auffassung des modernen Deutschen! Als dessen, dem nicht das Gefühl, die Leidenschaft, das religiöse Streben ursprünglich sei, sondern die nüchterne Klarheit, die Individualisierung und der epische Wirklichkeitssinn. „Denn das ist das Tragische bei uns, daß wir ganz stille, in irgendeinem Behälter eingepackt, vom Reiche der Lebendigen hinweggehen, nicht daß wir, in Flammen verzehrt, die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten“ [1]).

Abgesehen von diesem inhaltlichen Moment, der Spezialisierung in das Nationelle, ist für uns hier vor allem das Formale wichtig: die Feststellung, ja die Forderung, dichterisch das Uneigene auszudrücken, das, wonach wir streben, ohne es zu besitzen. Hölderlin macht somit nicht nur seiner Zeit, er macht jeder Zeit Dichtung zu einer im Schillerschen Sinne sentimentalischen, die danach greift, was sie nicht hat, das ausbildet, was ihr mangelt. Wir erkennen hierin wieder die grandiose Einheitlichkeit seiner ganzen Welt- und Kunstauffassung, die, auf einen Ton gestimmt, von einer Erkenntnis übervoll ist von Anfang her.

Derselbe Gedanke greift aber noch viel weiter: auch innerhalb des einzelnen Kunstwerks hat dieser Gegensatz von Wesen und Erscheinung, Bedeutung und Schein sich zu dokumentieren. Immer im Mittel des andern drückt sich das eine aus, im Mittel des einen das andre. Wir hören dazu etwa den Anfang des Aufsatzes „Über den Unterschied zwischen lyrischer, epischer und tragischer Dichtung“ [2]): „Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv ... Das epische, dem Schein nach naive Gedicht ist in seiner Bedeutung heroisch ... Das tragische, dem Schein nach heroische Gedicht ist in seiner Bedeutung idealisch“ oder dazu [3]): „Die Empfindung spricht im Gedichte idealisch, die Leidenschaft naiv, die Phantasie energisch.“

---

1) An Böhlendorf 4, 532. 2) 2, 368. 3) 2, 374.

5. Das Gesetz des Wechsels (Sukzessionsgesetz).

Achten wir nicht auf das Inhaltliche, so ist das Charakteristische hier wieder die selbstverständliche, auch im Verlaufe des Aufsatzes gar nicht weiter begründete Entgegensetzung vom Wesen der Dichtung und ihrem Ausdruck. Die Dichtung, jedes Kunstwerk wird nun in den „Anmerkungen zur Antigone" als die Sukzession, der rhythmische Verlauf aller Vermögen des Geistes in ihren charakteristischen Stimmungen bezeichnet, nach „poetischer Logik" geordnet[1]: „Die Regel, das kalkulable Gesetz der Antigone ... ist eine der verschiedenen Sukzessionen, in denen sich Vorstellung und Empfindung und Raisonnement nach poetischer Logik entwickelt. So wie nämlich immer die Philosophie nur ein Vermögen der Seele behandelt, so daß die Darstellung dieses einen Vermögens ein Ganzes macht und das bloße Zusammenhängen der Glieder dieses einen Vermögens Logik genannt wird, so behandelt die Poesie die verschiedenen Vermögen des Menschen, so daß die Darstellung dieser verschiedenen Vermögen ein Ganzes macht und das Zusammenhängen der selbständigeren Teile der verschiedenen Vermögen der Rhythmus im höheren Sinne oder das kalkulable Gesetz genannt werden kann."

Hiernach ist das einzelne Gedicht ein Mikrokosmos, in dem die Gesamtheit der seelischen Vermögen sich spiegeln soll, und das wesentliche Problem der Form ist das Problem des richtigen Rhythmus oder der richtigen Sukzession der Teile. Da nun Gefahr besteht, daß bei einseitiger Heraushebung des einen „reinen Grundtons", der die „Bedeutung" des Gedichts repräsentiert, die Universalität des Organismus verloren gehen könnte, so fängt jedes Gedicht mit dem ersterem entgegengesetzten Ton an und läßt diesem die beiden andern (es gibt ihrer nur die obigen drei) nach bestimmtem Gesetz folgen: denn jeder Ton ist in sich einseitig und verarmt den Reichtum des Ganzen. Hören wir etwa die Worte des vorhin zitierten Aufsatzes weiterhin[2]: „Ist ihr (der Ode) Grundton ... heroischer, gehaltreicher ... hat er also an Innigkeit weniger zu verlieren, so fängt sie naiv an; ist er idealischer, dem kunstvollen, dem uneigentlichen Tone verwandter, hat er also an Leben weniger

1) 3, 408. 2) 2, 369.

zu verlieren, so fängt sie heroisch an; ist er am innigsten, hat er an Gehalt, noch mehr aber an Erhebung, Reinheit des Gehalts zu verlieren, so fängt sie idealisch an." Auf die Bedeutung der einzelnen Begriffe wird nachher einzugehen sein, hier kommt es nur auf Heraushebung des Gegensatzgesetzes an.

Hierher gehört wohl auch das Wort an Schiller vom 2. Juni 1801 [1]: „Auch bin ich veranlaßt worden, besonders über die notwendige Gleichheit notwendig verschiedener höchster Prinzipien und reiner Methoden manches zu denken", wobei als die „Gleichheit" wohl das Formale, Gesetzmäßige des harmonischen Wechsels, gültig für alle Dichtungsarten, gemeint ist, während unter der „Verschiedenheit" das Inhaltliche des Wechsels gemeint ist, wenn wir etwa dazu eine Äußerung aus dem Aufsatz „Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes" heranziehen [2]: „Als reines poetisches Leben betrachtet, bleibt nämlich seinem Gehalte nach, als vermöge des Harmonischen überhaupt ... das poetische Leben sich durchaus einig und nur im Wechsel der Formen ist es entgegengesetzt, nur in der Art, nicht im Grunde seines Fortstrebens."

Das Bestreben, aus der Beschränkung des einen, naturgegebenen Tones herauszutreten, stellt sich, auf die Dichtungsgattung übertragen, auch in dem Streben der einen Gattung in die Form der andern dar [3]: „Der tragische Dichter tut wohl, den lyrischen, der lyrische, den epischen, der epische, den tragischen zu studieren; denn im tragischen liegt die Vollendung des epischen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Vollendung des lyrischen. Denn wenn schon die Vollendung von allen ein vermischter Ausdruck von allen ist, so ist doch nur eine der drei Seiten die hervorstechendste."

Wir können hier eine deutliche Verwandtschaft mit Schiller feststellen, dessen Stellung zu solcher Vermischung der Dichtarten besonders ein Ausspruch aus dem Briefwechsel mit Goethe charakterisiert: der Inhalt ist hier zwar zu Hölderlin verschieden, indem z. B. die Vollendung des Tragischen, statt im Lyrischen, im Epischen gesucht wird, aber die Forderung des Überganges aus einer Dichtart in die andre als letztes Ideal ist dieselbe [4]: „Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe

1) 4, 527. 2) 2, 404. 3) 2, 430. 4) Schillers Briefe 5, 310.

wird also immer zu dem epischen Charakter hinaufstreben und wird nur dadurch zur Dichtung. Das epische Gedicht wird ebenso zu dem Drama herunterstreben und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen ... Daß dieses wechselseitige Hinstreben zueinander nicht in eine Vermischung und Grenzverwirrung ausarte, das ist eben die eigentliche Aufgabe der Kunst."

Ferner sieht Hölderlin in jeder der drei Dichtarten die zwei andern als Schattierungen auftreten: er spricht vom lyrischen, vom epischen, vom tragischen Stil in der Tragödie selbst[1]): „Ist die intellektuelle Anschauung subjektiver und geht die Trennung vorzüglich von den konzentrierenden Teilen aus wie bei der Antigone, so ist der Stil lyrisch; gehet sie mehr von den Nebenteilen aus und ist objektiv, so ist sie episch; geht sie von dem höchsten Trennbaren, von Zeus aus wie bei Oedipus, so ist sie tragisch". Und an andrer Stelle spricht er wieder von der „tragischen Ode" im Gegensatz zum tragischen dramatischen Gedicht, kennt also auch innerhalb des Lyrischen das tragische Gattungsmoment.

Die Vermischung der Gattungen darf nun aber nicht zu weit gehen, darf sich vor allem nicht darin äußern, daß etwa ein groß angelegter tragischer Stoff in einer zu kleinen Form oder ein leichterer, lyrischer Stoff in einer zu pathetischen behandelt werde. Jedem Stoff ist eine bestimmte Form innig angepaßt, und wir dürfen nicht die tragische für „eine Liebesgeschichte, die nichts weiter ist als dies" mißbrauchen, da sie doch „ihrem inneren Gange nach und in ihrem heroischen Dialog zu einer eigentlichen Liebesgeschichte gar nicht paßt"[2]). Die tragischen Stoffe haben ihre Ausdrucksform und die „sentimentalen" die ihre. Daß innerhalb jeder Gattung die Töne wechseln, harmonisch wechseln, das hebt nicht auf, daß jede einem besonderen Gesetze des Wechsels zu folgen hat. Dies Sukzessionsgesetz stellt sich in jeder Dichtungsgattung nach besonderen Bedingungen dar, wie nachher innerhalb derselben gezeigt werden wird. In einem Brief an Neuffer vom Juli 1799 heißt es, daß in Emmerichs Gedicht die Töne nicht genug wechselten, andrerseits nicht genug zu einem charakteristischen Ganzen zusammenstimmten[3]). Damit haben wir die beiden Bedingungen der Dichtkunst: ein in sich

1) 2, 374. 2) An Neuffer 4, 425. 3) 4, 446.

unterschiedenes Ganzes, ein ἓν διαφέρον ἑαυτῷ wie die Schönheit selber zu sein. Denn wie im Leben „die Schönheit mehr in allen Lebenszeiten zusammen, so wie sie aufeinander folgen, besteht als in einer einzigen“ [1]), so ist auch in der Kunst nie in einem einzelnen Tone, sondern in der harmonischen Aufeinanderfolge der verschiedenen, im „harmonischen“, d. h. einander zur Vollständigkeit ergänzenden Wechsel die wahre Schönheit allein darstellbar. Gerade weil Hölderlin von dem unrettbar Individuellen, Einzelbestimmten jeder Kraft und jeder Einzelerscheinung überzeugt war wie kaum einer, gerade darum gebietet er den Wechsel und die Ergänzung des einen durchs andre [2]): „Resultat des Subjektiven und Objektiven, des Einzelnen und Ganzen ist jedes Erzeugnis und Produkt, und eben weil im Produkt der Anteil, den das Einzelne am Produkt hat, niemals völlig unterschieden werden kann vom Anteil, den das Ganze daran hat, so ist auch daraus klar, wie innig jedes Einzelne mit dem Ganzen zusammenhängt und wie die beide nur ein lebendiges Ganze ausmachen, das zwar durch und durch individualisiert ist, aus lauter selbständigen, aber ebenso innig und ewig verbundenen Teilen besteht. Freilich muß aus jedem endlichen Gesichtspunkt irgendeine der selbständigen Kräfte des Ganzen die herrschende sein, aber sie kann auch nur als temporär und gradweise herrschend betrachtet werden.“

So ergibt sich aus dem Gesetz des Gegensatzes von Ausdruck und eigentlicher Bedeutung, von Form und Inhalt auch die Forderung des gesetzlichen Wechsels. Das Ganze, das hinter der eigentlichen Erscheinung Liegende, dem jeder einzelne Ausdruck widerstreitet, kann nur im Wechsel, in der rhythmischen Folge verschiedener Ausdrucksmomente in Erscheinung treten. Letzten Endes geht ja diese ganze Auffassung auch wieder auf Hölderlins tragische Welteinsicht zurück. „Das Reine kann sich nur darstellen im Unreinen, und versuchst du das Edle zu geben ohne Gemeines, so wird es als das Allerunnatürlichste, Ungereimteste dastehen und zwar darum, weil das Edle selber, so wie es zur Äußerung kommt, die Farbe des Schicksals trägt, unter dem es entstand, weil das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen, unter denen es hervorgeht, notwendig eine Form an-

1) An die Schwester 4, 440. 2) An den Bruder 4, 376.

nimmt, die ihm nicht natürlich ist und die nur dadurch zur natürlichen Form wird, daß man eben die Umstände, die ihm notwendig diese Form gaben, hinzunimmt“ [1]).

6. Einzelne Dichtungsarten.

Damit ist das Gemeinsame, Allgemeine über die Poesie charakterisiert, und es hat sich die Darstellung von Hölderlins Theorien der einzelnen Dichtungsarten und ihrer Formalgesetze anzuschließen. Es handelt sich dabei um eine mehr inhaltliche Erfüllung, damit Verdeutlichung der bisher genannten Formgesetze: vor allem ist die Theorie der Dichtungsarten die Theorie von den verschiedenen Arten der Sukzession der verschiedenen „Töne“ oder die Lehre vom verschiedenen Rhythmus.

Was sind diese „Töne“? Es sind die verschiedenen Stimmungen der Seele, wie sie im Kunstwerk sich spiegeln. Hölderlin sieht davon drei: den heroischen, den idealischen und den naiven Ton, wohl entsprechend der lange üblichen Dreiteilung der seelischen Vermögen in der Psychologie in Willen (heroisch, energisch, leidenschaftlich), Verstand (idealisch, reflektiert), Gefühl (naiv, empfindend). Dem entspricht eine unterordnende Dreiteilung der Dichtungen in naive, energische und idealische Dichtung [2]). Innerhalb des lyrischen, innerhalb des epischen, innerhalb des tragisch-dramatischen Gebiets (das komisch-dramatische fällt für Hölderlins Theorie völlig weg) ist jede dieser drei Unterabteilungen wirksam.

Auch die Elemente, aus denen sich eine Dichtung zusammensetzt, sind dreifach gegliedert: es sind dies der Grundton (auch das Wesen, die Bedeutung oder die freie idealische Behandlung genannt), der Kunstcharakter (die Sprache, der Stil, der Ausdruck) und der Geist (die Begründung, Bedeutung) des Gedichts, wie sie meist in dem Aufsatz „Über den Unterschied zwischen lyrischer, epischer und tragischer Dichtung“ heißen. Daß Grundton und Kunstcharakter (Sprache) in notwendigem Gegensatz stehen, war vorhin ausgeführt. Das beide Vermittelnde, Ausgleichende ist der Geist, das, was sie überhaupt wieder in Beziehung setzt, das Gedicht vereinheitlicht,

1) An Neuffer 4, 363. 2) 2, 375.

kurzum das Prinzip der Bewegtheit, Lebendigkeit. „Wenn das, was den Grundton und den Kunstcharakter eines Gedichts vereiniget und vermittelt, der Geist des Gedichts ist . . ."[1]) „Zwischen dem Ausdrucke, der Darstellung, und der freien idealischen Behandlung liegt die Begründung und Bedeutung des Gedichts. Sie ists, die dem Gedichte seinen Ernst, seine Festigkeit, seine Wahrheit giebt, sie sichert das Gedicht davor, daß die freie idealische Behandlung nicht zur leeren Manier und die Darstellung nicht zur Eitelkeit werde. Sie ist das Geistig-Sinnliche, das Formal-Materielle des Gedichts, und wenn die idealische Behandlung in ihrer Metapher, ihrem Übergang, ihrer Episode mehr vereinigend ist, hingegen der Ausdruck, die Darstellung, in ihren Charakteren, ihrer Leidenschaft, ihren Individualitäten mehr trennend, so stehet die Bedeutung mitten inne zwischen beiden. Sie zeichnet sich aus dadurch . . . daß sie durch Entgegensetzung, durch das Berühren der Extreme vereiniget . . . so daß sie auch das Widersprechendste vergleicht . . . so daß naive und heroische und idealische Tendenz im Objekt ihrer Tendenz sich widersprechen, aber in der Form des Widerstreits und Strebens vergleichbar sind und einig nach dem Gesetze der Tätigkeit, also einig im Allgemeinsten, im Leben"[2]).

A. Das lyrische Gedicht.

Hölderlin ist einer der ersten seiner Zeit, der das Lyrische wieder gleichgeordnet mit dem Epischen und Dramatischen in die Ästhetik einführt und seinem inneren Prinzip mit dem gleichen Interesse nachforscht, nachdem dies vor ihm von Klopstock, Herder, von der Zeit des Sturms und Drangs überhaupt gesehen worden war. Noch die Klassiker, zumal Schiller und Humboldt, hatten ihm neben den andern Arten relativ geringe Beachtung geschenkt; Friedrich Schlegel und Jean Paul sowie August Wilhelm Schlegel räumen ihm in ihren Untersuchungen immer den geringsten Platz ein. Auch Wilhelm Schlegels feine Bemerkungen über das Lyrische in den „Vorlesungen über Literatur" aus seiner berliner Zeit liegen schon jenseits der Hölderlinschen Schaffenszeit. Im allgemeinen betrachten diese Theoretiker, besonders Jean Paul und August Wilhelm Schlegel, die Lyrik als ein minder selbständiges Ge-

1) 2, 370. 2) 2, 401. 402.

bilde als die andern Gattungen. Das Lyrische ist die Grundlage alles Dichtens, das Dichterische schlechtweg, „das Wasser der Poesie", wie August Wilhelm Schlegel, der „Blutumlauf" derselben, wie Jean Paul sich ausdrückt, aber ein Teil ihrer Gebilde paßt ins dramatische, ein andrer ins epische Gebiet hinein, und das nur lyrische Gedicht wird als eine unentwickelte Ausdrucksform betrachtet. Für Hölderlin steht nun dieses ganz selbstverständlich gleichberechtigt neben den beiden andern; das Lyrische aber, als allgemeines Stimmungsmoment gewertet, steht mit dem Epischen dem Tragischen untergeordnet: das Tragische ist ihm also eher „das Wasser der Poesie", wie es überhaupt allen Denkens und Erlebens Grundlage ist. Das lyrische Gedicht ist auch imstande, das Tragische auszudrücken, wie das epische und dramatische (vgl. die Abhandlung über die „tragische Ode")[1].

Was ist das spezifisch Lyrische nun? was ist seine Grundstimmung? Hören wir Hölderlin selbst. „Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung[2] naiv. Es ist eine fortgehende Metapher eines Gefühls"[3]. „Das lyrische Gedicht ist in seiner Grundstimmung das sinnlichere; indem diese eine Einigkeit enthält, die am leichtesten sich gibt, eben darum strebt der äußere Schein nicht sowohl nach Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmut, er gehet der sinnlichen Verknüpfung und Darstellung so sehr aus dem Wege (weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte), daß sie in ihren Bildungen und der Zusammenstellung derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist"[4]. „Denn die innigste Empfindung ist der Vergänglichkeit in eben dem Grade ausgesetzt, in welchem sie die wahren wirklichen und sinnlichen Beziehungen nicht verleugnet, und es ist deswegen ja auch lyrisches Gesetz ... den physischen und intellektualen Zusammenhang zu verleugnen"[5].

Was Schiller *implicite*, mehr unbewußt und unsystematisch in seinem Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" über das Lyrische sagt, das steht hier *explicite* und systematisch begründet, die überrationale, erhabene, über die Wirklichkeit hinausgehende Sprache der lyrischen Hymne

---

1) 2, 376. 2) Hier gleichbedeutend mit dem „reinen Grundton". 3) 2, 368. 4) 2, 369. 5) 2, 379.

als notwendig in ihrem mehr stofflichen, tief in das Chaos des bloß Gefühlten verwickelten Grundcharakter begründet. Schiller setzt ähnlich das Lyrische mit dem Stofflichen der Dichtung gleich. Es heißt vom lyrischen Chor[1]: „Auch der Stoff hat seine Herrlichkeit und kann als solcher in einem Kunstkörper aufgenommen werden. Dann aber muß er sich durch Leben und Fülle und durch Harmonie seinen Platz verdienen." Dieses Stoffliche, die „bloße Reflexion" und „bloße Empfindung", stellt der Chor in die Tragödie hinein; „soll sie aber diesen Platz verdienen, so muß sie das, was ihr an sinnlichem Leben fehlt, durch den Vortrag wiedergewinnen." Der Chor „tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht ... So legt die lyrische Sprache des Chors dem Dichter auf, verhältnismäßig die ganze Sprache des Gedichts zu erheben und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verstärken." Aber Schiller löst nicht die lyrische Funktion als solche aus ihrer Funktion im Drama heraus, so daß der Gedanke nicht klar genug wird. Immerhin aber zeigt er, daß er auch um die erhabene Sprache insbesondere der Lyrik im Gegensatz zu ihrem stofflichen Gegenstand gewußt hat. Trifft dies ja auch gerade einen verwandten Zug in Hölderlins wie Schillers lyrischer Praxis: beide hatten den Trieb zum gesteigerten, erhabenen, überwirklichen Ausdruck in ihren Gedichten, den Zug zur pathetischen Hymne und zur Rhapsodie.

Der Stofflichkeit, der naiven, sinnlichen Empfindung, die der lyrischen Gattung zugrunde liegt, entspricht eine besondere Gattung von Stoffen, die spezifisch lyrisch sind. Das Verhältnis von Form und Stoff ist für Hölderlin ein sehr inniges, das eines organischen Körpers zu seiner aus ihm resultierenden Seele. „Was konnte man aber auch mit ihr (der tragischen Form) anfangen, wenn man den Stoff nicht wählte, zu dem sie paßte und mit welchem gepaart sie Sinn und Leben allein behielt? Sie war tot geworden wie alle andre Formen, wenn sie die lebendige Seele verloren, der sie wie ein organischer Gliederbau dienten, aus der sie sich ursprünglich hervorbildeten"[2]. Hier erscheint der Stoff als das Primäre, das die

1) Sämtliche Schriften 14, 9. 2) An Neuffer 4, 426.

Form erst Gebärende, wie wir oben die Natur analog als das die Kunst Fundierende, Gebärende erkannten. Im Stoff liegt die Form schon vorgezeichnet, wie im Aorgischen das Organische vorgezeichnet lag: denn dichterischer Stoff ist Hölderlin nicht einfach die nackte Geschehensmaterie, sondern diese schon innerhalb einer bestimmten Empfindung gesehen. Die Empfindung eines Zustandes, der Index des Tatsächlichen in der Erfahrung des Gemüts ist der dichterische Stoff: so nur kann er „lebendige Seele" heißen. Wir sehen hier den Transzendentalphilosophen in Hölderlin, den Schüler Kants und Fichtes, dem ein Objekt schließlich nur nach seinem Index im inneren Erfahren des Subjekts gegeben zu sein dünkt.

Aber dies bezieht sich nur auf den schon künstlerischen, den im Künstler immerhin schon gewissermaßen geformten Stoff. Hinter ihm steht das Ungeheure des bloßen Erfahrungsstoffes an sich, von dem Hölderlin, der Naturfromme, wohl weiß, daß er der Träger des zerstörenden Aorgischen, daß er gewaltig und über die Kunst hinwegflutend ist[1]: „Insofern er im Zusammenhange der Welt betrachtet wird, ist er größer; insofern er vom Dichter festgehalten und zugeeignet ist, ist er subordiniert. Er ist der Tendenz nach, dem Gehalte seines Strebens nach dem poetischen Geschäfte entgegen, und der Dichter wird nur zu leicht durch seinen Stoff irre geführt, indem dieser, aus dem Zusammenhange der lebendigen Welt genommen, der poetischen Beschränkung widerstrebt, indem er dem Geiste nicht bloß als Vehikel dienen will."

Um nach dieser Abschweifung auf die spezifisch lyrischen Stoffe zurückzukommen[2]: „So wie nun die tragischen Stoffe gemacht sind, um in lauter großen, selbständigen Tönen harmonisch wechselnd fortzuschreiten ... so sind die sentimentalen Stoffe, z. B. die Liebe, ganz dazu geeignet, zwar nicht in großen und stolzen, festen Tönen und mit entscheidender Verleugnung des Akzidentellen, aber mit dieser zarten Scheue des Akzidentellen und in tiefen, vollen, elegisch bedeutenden und durch das Sehnen und Hoffen, das sie ausdrücken, vielsagenden Tönen harmonisch wechselnd fortzuschreiten und das Ideal eines lebendigen Ganzen ... geflügelt, wie Psyche und Amor ist, und mit inniger Kürze darzustellen."

1) 2, 400. 2) An Neuffer 4, 427.

Die sentimentalen, die reinen Empfindungsstoffe sind somit das eigentliche Gebiet der Lyrik: es fügt sich dies genau zu dem vorhin Ausgeführten über die naive sinnliche Empfindung als Grundton des Lyrischen. „Im lyrischen Gedichte fällt der Nachdruck auf die unmittelbare Empfindungssprache, auf das Innigste, das Verweilen ... zu“ [1]). Dieses „Innige“, die sinnlich gefühlte Einigkeit ist im Gegensatz zu der mehr gedachten Einigkeit der Tragödie der Hauptinhalt der Lyrik. Hölderlin sieht diese lyrische Einheit als Einheitsgefühl der Teile: die Teile fühlen in sich das Ganze, ihre Beziehung zum Ganzen, das lyrische Individuum repräsentiert in sich die Welt, das einzelne Erleben empfindet sich als Träger des göttlichen Alls, während in der tragischen Stimmung „sich das Ganze in den Teilen fühlt“, das Ganze Träger und Erleider der Dichtung ist, wie hier das Individuum [2]): „Wie z. B. die lyrische, individuellere Stimmung ist, wo die individuelle Welt in ihrem vollendetsten Leben und reinsten Einigkeit sich aufzulösen strebt (ins Ganze) und in dem Punkte, wo sie sich individualisiert, in dem Teile, worin ihre Teile zusammenlaufen, zu vergehen scheint im innigsten Gefühle, wie da erst die individuelle Welt in ihrer Ganzheit sich fühlt.“

Um aber den Kunstcharakter, den idealisch übersinnlichen, die erhabene Sprache und das innige „naive“ Leben, das ihm zugrunde liegt, zu versöhnen, tritt wieder der „Geist“, das Verbindende des Gedichts ein. Dieser muß nach Hölderlins Theorie als Vermittlung zwischen dem Naiven und dem Idealischen das letzte und dritte Element, das Heroische sein, das dem Willen, dem Strebensmoment im Menschen entsprach [3]): „Die heroischen, energischen Dissonanzen, wo sie (die Lyrik) weder ihre Wirklichkeit, ihr Lebendiges wie im idealischen Bilde noch ihre Tendenz zur Erhebung wie im unmittelbaren Ausdruck verliert, diese energischen, heroischen Dissonanzen, die Erhebung und Leben vereinigen, sind die Auflösung des Widerspruchs, in den sie gerät, indem sie von einer Seite nicht ins Sinnliche fallen, von der andern ihren Grundton, das innige Leben nicht verleugnen kann und will.“ Dieses Heroische, auf das die „Haltung“ im lyrischen Gedicht zufällt, während „auf die unmittelbarere Empfindungssprache, auf das Innigste,

1) 2, 369. 2) 2, 372. 3) 2, 369.

das Verweilen der Nachdruck und auf das Idealische die Richtung" zufällt[1]), dieses Heroische soll das herbe, gehaltene Moment gegenüber der zu phantastischen Kühnheit der idealischen Bildersprache und der Weichheit des naiven Grundgefühls verkörpern. Die herbe Keuschheit, die verschwiegene Anmut Hölderlinscher Lyrik, die auch das Leidenschaftlichste nie im Kraftmeiertone und das Zarteste mit stolzer Scheu vorträgt, mag uns wohl hier vor Augen kommen. Hölderlin zeigt sich dadurch zugleich als prinzipieller Feind jeder derbsaftigen Lyrik, die das wirkliche, das epische Moment zu stark in ihre Gebilde hineintrüge, wie als Feind verstiegener pathetischer Phantastik, die das „Akzidentelle" überhaupt verleugnet.

Das subjektive Moment aller Lyrik hat er *implicite* schon in solchen Ausdrücken erkannt; er spricht es auch *explicite* zweimal aus, im Gegensatz zum tragischen Drama[2]): „Die tragische Ode stellt das Innige auch in den positivsten Unterscheidungen dar, in wirklichen Gegensätzen, aber diese Gegensätze sind doch mehr bloß in der Form und als unmittelbare Sprache der Empfindung vorhanden ... Die Empfindung (im Drama) drückt sich nicht mehr unmittelbar aus, es ist nicht mehr der Dichter und seine eigene Erfahrung, was erscheint."

Es ist also für die lyrische Aussprache das Symbol nicht so notwendig wie für die dramatische, die das Ich des Dichters ganz verleugnet und in fremden Gestalten darstellt. Und auch im Drama selbst, wo Hölderlin ja (nach der vorhin hervorgehobenen Anschauung über den Wiederklang aller Dichtungsarten in der einen, ausdrücklich gewählten) das lyrische Moment stellenweise auch auftreten sieht, wird solch lyrisches Empfinden sich durch ein stärkeres Betonen des Individuellen, Einzelnen, des Subjekts darstellen. „Ist die intellektuelle Anschauung (im Drama) subjektiver und gehet die Trennung vorzüglich von den konzentrierenden Teilen aus wie bei der Antigone, so ist der Stil lyrisch"[3]). Für Hölderlin gibt es ja in der Dichtung nur das eine, sich differenzierende Problem: Ausgang aus dem Ganzen in die Einzelheit und Rückgang aus der Einzelheit in die Einigkeit des Ganzen. Ersteres ist das tragische und letzteres, die Erweiterung des Individuums zum All, das lyrische Thema. Die „konzentrierenden Teile" sind die

1) 2, 369. 2) 2, 377. 3) 2, 374.

Einzelindividuen, die sich wieder zum Ganzen fügen wollen, zu ihm hinstreben. In diesem Sinne haben wir wohl auch die Formel zu verstehen, daß, wie vorhin im allgemeinen Teil zitiert wurde, „im Lyrischen die Vollendung des Tragischen liege“[1]: denn das Tragische führte aus Gott heraus, wie das Lyrische wieder in diesen zurückführt; es ist also logisch später, ist das Wiedervereinigende nach der erfolgten Trennung. Hier verstehen wir auch tiefer, warum das Lyrische „eine fortgehende Metapher eines Gefühls“ genannt wurde[2]). Das Gefühl war ja auf die Individuation angewiesen, entsprang aus dem Leiden der Individuation, war die Sehnsucht, die Leidenschaft nach Wiedervereinigung. Da das Lyrische die Sprache dieses einzelnen Individuums insbesondere ist, sein Ruf nach dem Andern, nach Gott, so muß es gerade Gefäß des Fühlens sein, Sprache der Innigkeit, Ausdruck der Liebe. Es ist somit für Hölderlin wohl das unmittelbarst Religiöse in der Dichtung, wie es für August Wilhelm Schlegel das unmittelbarst Dichterische war.

Hölderlin spricht also von lyrischer Tragik, dem lyrischen Drama, ebenso an andrer Stelle auch von tragischer Lyrik, d. h. also vom tragischen Stimmungsinhalt in der Form des lyrischen Gedichts. Zu Anfang des Aufsatzes „Über die Grundlage des tragischen dramatischen Gedichts im allgemeinen“ steht ein Passus über die „tragische Ode“. Er wird aber besser an späterer Stelle als Einleitung zur Betrachtung des Tragischen zu verwenden sein, da er sich auf die speziellen Sukzessionsgesetze der dramatischen Tragik beruft. Als Abschluß der Betrachtung der lyrischen Theorie gilt es an dieser Stelle nun noch das spezifisch lyrische Sukzessionsgesetz ins Auge zu fassen.

Wir hatten Allgemeines zum Hölderlinschen Sukzessionsgesetz schon an andrer Stelle vorausgeschickt; es gilt dies hier im einzelnen mehr auszuführen. Wir stehen damit an dem wesentlichsten und schwierigsten Punkte seiner ganzen poetischen Theorie. Denn das Gesetz der formalen Sukzession der Teile in einer Dichtung ist nichts andres als die Lehre vom Rhythmus, die Hölderlin, wie uns noch Bettina von Arnim in ihren Aufzeichnungen überliefert[3]), bis in die

1) 2, 430. 2) 2, 368. 3) Sämtliche Werke (Oehlke) 2, 340.

spätesten und dunkelsten Zeiten seines Denkens hinein unaufhörlich beschäftigt hat. Es sei erlaubt, einige Sätze aus Diltheys „Friedrich Hölderlin" hierzu zu zitieren[1]: „Der Rhythmus in der Sprache, in der Gliederung der Tragödie ist für ihn Symbol für den letzten und höchsten Begriff seiner Philosophie, den Rhythmus des Lebens selbst. In ihm sah der Dichter den Ausdruck für das Gesetz in der Bewegung des Lebens, wie Hegel in dem dialektischen Fortschritt der Begriffe dies Gesetz gefunden hat. Wenn Hölderlin diese tief gedachte Lehre von dem Rhythmus, der alles bis zur Verszeile eines Dichters durchwaltet, auch erst später veröffentlicht hat, das Gefühl für diesen Zusammenhang war schon in ihm wirksam, als er den Hyperion abschloß, und er mochte sich auch schon Begriffe hierüber gebildet haben." Dies schrieb Dilthey schon vor der Kenntnis der ästhetischen Fragmente (bis auf den „Grund zum Empedokles"); die Veröffentlichung derselben bringt uns das bestätigende Material.

Wir unterschieden die drei Elemente des Gedichts: Grundton, Kunstcharakter oder Sprache und Geist oder Begründung. Die Sukzession der Töne, der „Wechsel der Töne", den Hölderlin in der Dichtung sieht, stellt sich als Gesetz des dichterischen Ausdrucks natürlich nur in der Sprache dar. Der eine Grundton wird durch den verschiedenartigen Wechsel der Töne gewissermaßen gebrochen. Die Töne reduzierten sich auf drei: auf das heroisch-energische Moment oder das der Leidenschaft, auf das naive Moment oder das der Empfindung, auf das idealische (reflektierende) Moment oder das der Phantasie, der Vorstellung[2]. Leidenschaft und Empfindung sind also streng zu scheiden: in der Leidenschaft steckt das Strebensmoment, sie ist dem aktiven Wollen zugeordnet; die Empfindung ist rein passiv, dem bloßen Gefühl zugeordnet.

Was nun die Art des Wechsels dieser drei Töne angeht, so ist sie nur davon abhängig, mit welchem Anfangston die Sprache eines Gedichts beginnt. Denn innerhalb des Gedichts selbst folgen die Töne sich nach demselben bestimmten Gesetz, ob es sich um Lyrik, Epos oder Tragödie handelt[3]: „Der Ausdruck, das Gewöhnliche des Gedichts bleibt sich

1) Das Erlebnis und die Dichtung S. 414. 2) 2, 374. 375. 3) 2, 430.

immer gleich, und wenn jede der verschiedenen Partien in sich selbst verschieden ist, so ist das erste in jeder Partie gleich dem ersten der andern, das zweite jeder Partie gleich dem zweiten der andern, das dritte jeder Partie gleich dem dritten der andern.“ Denn es sind für Hölderlin immer diese drei Töne, die aufeinanderfolgen müssen, es darf nie einer ausgelassen oder ein neuer hinzugefügt werden.

Was nun den Anfangston betrifft, der für den Verlauf der ganzen Reihe bestimmend wird, so ist dieser wieder genau an den notwendigen Gegensatz zum Grundton gebunden. Dieser Anfangston macht den ganzen „Schein“ des Gedichts aus. Der Anfangston der im weiteren Sinne lyrischen Gattung z. B. wäre also der idealische Ton oder der Ton der Phantasie, der des tragischen der heroische Ton oder der der Leidenschaft, der des epischen der naive Ton oder der der Empfindung. „Die Empfindung spricht im Gedichte idealisch, die Leidenschaft naiv, die Phantasie energisch“ [1]). Dies entspricht der Reihe nach dem Lyrischen, Epischen und Tragischen. Zur Verdeutlichung werde ein Auszug aus der von Hölderlin aufgestellten Tabelle [2]) hierhergesetzt, wo das Sukzessionsgesetz aller drei Gattungen innerhalb des Lyrischen dargestellt wird. Denn, wie gesagt, auch die epische und tragische Stimmung finden sich in der lyrischen Form, wie umgekehrt die lyrische in jeder der beiden andern Formen.

1) Naives Gedicht (dem Kunstcharakter nach, also episch-lyrisches Gedicht):
Grundton: Leidenschaft.
Sprache: Empfindung, Leidenschaft, Phantasie — Empfindung, Leidenschaft, Phantasie — Empfindung.

2) Energisches Gedicht (tragisch-lyrisches Gedicht):
Grundton: Phantasie.
Sprache: Leidenschaft, Phantasie, Empfindung — Leidenschaft, Phantasie, Empfindung — Leidenschaft.

3) Idealisches Gedicht (lyrisch-lyrisches Gedicht):
Grundton: Empfindung.
Sprache: Phantasie, Empfindung, Leidenschaft — Phantasie, Empfindung, Leidenschaft — Phantasie [3]).

---

1) 2, 374. 2) 2, 375. 3) Die Sperrungen sowie die Klammern mit ihrem Inhalt sind von mir.

Daß es sich hier um das lyrische Gebiet als zufällig übergeordnetes handelt, wird am jedesmaligen Endton, mit dem Hölderlin jedes der drei Gedichte schließen läßt, erkennbar. In jeder der drei Gattungen endigt hier nämlich die Sprache mit demselben Ton, mit dem sie begann. Und es heißt dazu in den Aphorismen[1]: „Das lyrische Gedicht gebraucht diesen Ton als Gegensatz und kehrt auf diese Art bei jedem Stil in seinen Anfangston zurück . . . das lyrische hört mit sich selber auf", während das epische und tragische Gedicht sich anders verhalten. Ebenso heißt es anläßlich der „tragischen Ode"[2]: „So gehet sie wieder . . . in den Anfangston zurück".

Wir beobachten hieran, daß das Sukzessionsgesetz unerbittlich streng, der Rhythmus ein ewiges Dichtungsgesetz ist: denn auf jeden Ton folgt in jedem Falle immer derselbe bestimmte andre, um welche Gattung es sich auch immer handeln möge, auf Leidenschaft immer Phantasie, auf Phantasie immer Empfindung, auf Empfindung immer Leidenschaft. Der Rhythmus der Poesie ist dem An- und Abschwellen der Stimmungen des Lebens nach psychologischen Gesetzen genau entnommen: nur der Anfangston ist verschieden und der Moment des Aufhörens. So gilt diese Tabelle, abgesehen vom Endton, für jede Dichtung.

B. Das epische Gedicht.

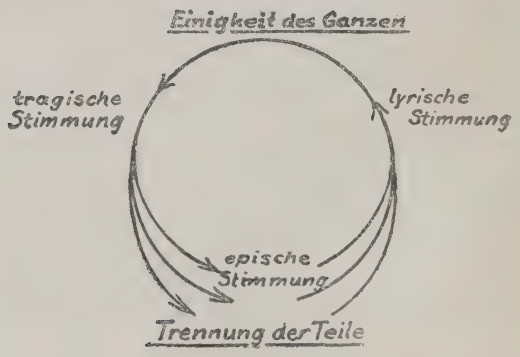
Brachte Hölderlins Auffassung des Lyrischen neue Erkenntnisse gegenüber der klassischen Theorie und ließ auf dieses bisher theoretisch vernachlässigte Gebiet einen so starken Akzent fallen wie auf seine Schwestergebiete, so ist seine Theorie des Epischen in ihren Einzelheiten mehr den früheren Resultaten angepaßt und geht über den Standpunkt Schillers oder Humboldts nicht weit hinaus. Neu und spezifisch Hölderlinsch ist an ihr die Einfügung des Epischen in den Gesamtweltanschauungskomplex, die Erkenntnis der metaphysischen Funktion des Epischen.

Wie Schiller und seine ganze Zeit sieht Hölderlin die antike Dichtung, auch in der Tragödie, als wesentlich episch

1) 2, 431. 2) 2, 377.

eingestellt, und alles Epische ist ihm umgekehrt spezifisch antikhomerisch bestimmt: es ergibt sich dies aus seiner früher gekennzeichneten Auffassung des griechischen Wesens als des im Grunde Aorgischen, Leidenschaftlich-Auflösenden, das in seiner Äußerung also nach dem Hölderlinschen Gegensatzgesetz gerade zum Bildlichen, Ruhenden, Gestaltenden drängen muß, um sich zu vollenden und seine Einseitigkeit aufzuheben. Wie die Grundstimmung des griechischen Wesens überhaupt, so ist für Hölderlin nun auch die Grundstimmung des Epischen [1]): „Das epische, dem Schein nach naive Gedicht ist in seiner Bedeutung heroisch" und klarer noch [2]): „Das epische, dem äußeren Scheine nach naive Gedicht ist in seiner Grundstimmung das pathetischere, das energischere, aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht sowohl nach Energie und Bewegung und Leben als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit".

War die tragische Stimmung das Wissen um die Notwendigkeit der Trennung des Einigen, um die Teilbarkeit des Ganzen, die lyrische die der Rückkehr in die Vereinigung aus der Trennung der Teile, so ist die epische Stimmung mitten zwischen beiden gelegen. Sie steht ganz außer Beziehung zum Prinzip des Ganzen wie auch zu dem der Einzelheit als solchen, sie ist das Prinzip der Auflösung schlechthin, das Prinzip des Werdens und Vergehens, des Wechsels, das Prinzip des durch Einheit und Vielheit hindurchgehenden Lebens überhaupt.



1) 2, 368. 2) 2, 370.

Der Bewegtheitscharakter, das Streben, die Leidenschaft muß in seiner Grundstimmung das Bestimmende sein[1]): „Es ist die Metapher großer Bestrebungen". Nicht großer Bestrebungen als Ausdruck des Einzelwillens eines Individuums, sondern als Ausdruck des kosmischen Strebens, als Repräsentant des Strebens des Alls. Die Totalität der Welt soll aber nicht wie in der Lyrik nach ihrer Einigkeit hin, sondern nach ihrer Fülle, ihrer Zerstreutheit, ihrem Wogen und Streben gegeneinander dargestellt werden. Daher genügt nicht wie in der ersteren ein Individuum, sein Leiden und Fühlen zu dem des Kosmos erweiternd, sondern eine Vielheit von Individuen muß Träger der Handlung sein. Das Epos ist nicht nach dem Himmel gerichtet wie die Lyrik, nicht vom Göttlichen ausgehend wie die Tragik, sondern es ist am meisten weltlich, auf das Wirkliche gerichtet. Es spiegelt den in Vielheit zerstreuten Gott, wie die Tragik den sich zerstreuenden, die Lyrik den sich wieder sammelnden.

Aber in der Form, wie der epische aorgische Grundgedanke auftritt, muß er nach Hölderlin ja diesen möglichst zu verhüllen trachten. Das Wirkliche als Erscheinung ist nicht furchtbar, es ist friedlich und „naiv", in bescheidener Innigkeit, in organisch gegliederten Charakteren und Dingen sich äußernd. Furchtbar ist das Geschehen als solches, der Grundgedanke der Welt, nicht aber das erscheinende, das gestaltete Geschehen. In der festen Form, in der ruhigen Gliederung unsrer Wirklichkeit ist die Tragik seiner ständigen Auflösungsgefahr verschleiert. Das Sichtbarwerden, die völlige Vergegenständlichung des Lebendigen ist die Rettung und muß Hauptaufgabe des epischen Stils sein, weniger die Handlung als die Zuständlichkeit eines Gemäldes. Hier wie in der ganzen Auffassung der epischen Sprache überhaupt berührt sich Hölderlin wieder nahe mit Schiller, der an Goethe schreibt, der Epiker stände „unter der Kategorie der Substantialität, der Tragiker unter der der Kausalität"[2]).

„Und so hält sich dann auch das epische Gedicht im Größeren an das Wirkliche. Es ist ... ein Charaktergemälde"[3]). Das Streben eines Charakters in seinem organischen Sein und Werden, Blühen und Welken gilt es zu geben. Weiter in dem-

1) 2, 368. 2) Briefe 5, 183.. 3) 2, 365.

selben Aufsatz über das Epische[1]): „Diese sichtbare sinnliche Einheit, daß alles vorzüglich vom Helden aus und wieder auf ihn zurückgeht . . .“ Ferner wird „der ausführliche, stetige, wirklich wahre Ton“ gefordert[2]), Ruhe und Plastizität[3]): „So folgt aus dieser Idee auch die ruhige Moderation, die dem natürlichen (= naiven) Tone so eigen ist, die uns die Charaktere so genau innerhalb ihrer Grenze zeigt und sie so sanft abstuft.“ Sanfte Abstufung, Vermeidung alles Extremen, Gegensatzbetonten heißt es zu geben, nicht zu tiefes Hineinstellen in die Verstricktheit der Leidenschaften. Denn volle Individualität muß gewahrt bleiben, ein fester Standpunkt der Betrachtung ist dazu notwendig. „Der Künstler ist in der Dichtart, wovon die Rede ist (der epischen), nicht deswegen so moderat, weil er dieses Verfahren für das einzig poetische hält; er vermeidet z. B. die Extreme und Gegensätze nicht darum, weil er sie in keinem Falle brauchen mag; er weiß wohl, daß es am rechten Orte poetisch wahre Extreme und Gegensätze der Personen, der Ereignisse, der Gedanken, der Leidenschaften, der Bilder, der Empfindungen gibt; er schließt sie nur aus, insofern sie zum jetzigen Werke nicht passen; er mußte sich einen festen Standpunkt wählen, und dieser ist jetzt das Individuum, der Charakter seines Helden, so wie er durch Natur und Bildung ein bestimmtes, eigenes Dasein, eine Wirklichkeit gewonnen hat. Aber eben diese Individualität des Charakters gehet notwendigerweise in Extremen verloren. Hätte Homer seinen entzündbaren Achill nicht so zärtlich-sorgfältig dem Getümmel entrückt, wir würden den Göttersohn kaum noch von dem Elemente unterscheiden, das ihn umgibt, und nur, wo wir ihn ruhig im Zelte finden, wie er mit der Leier sein Herz erfreut und Siegestaten der Männer singt, indessen sein Patroklus gegenüber sitzt und schweigend harrt, bis er den Gesang vollendet, hier nur haben wir den Jüngling recht vor Augen. Also um die Individualität des dargestellten Charakters zu erhalten . . . ist der epische Dichter so durchaus moderat“[4]).

Ferner, um diese Wirklichkeit, Individualität, dies bestimmte Dasein darzustellen, muß der Dichter in Kleinmalerei, genaue Einzelschilderung fallen, muß das „Akzidentelle“ reicher ausführen als in dem entgegengesetzten tragischen Gedicht[5]):

1) 2, 366. 2) 2, 365. 3) 2, 366. 4) Ebenda. 5) 2, 367.

„Und wenn die Umstände, in denen sich die epischen Charaktere befinden, so genau und ausführlich dargestellt werden, so ist es wieder nicht, weil der Dichter in diese Umständlichkeit allen poetischen Wert setzt. In einem andern Falle würde er sie bis auf einen gewissen Grad vermeiden; aber hier, wo sein Standpunkt Individualität, Wirklichkeit, bestimmtes Dasein der Charaktere ist, muß auch die umgebende Welt aus diesem Standpunkte erscheinen.“ Man vergleiche hierzu auch Schillers briefliches Wort an Körner[1]: „Der epische Dichter reicht mit der Welt, die er in sich hat, nicht aus, er muß in einem gewissen Grad mit der Welt außer ihm bekannt und bewandert sein.“

Der „Geist“, das Verbindende des Gedichts muß beim Epischen (analog dem lyrischen heroischen Geist) nun im Idealischen liegen, in einem Erkenntnismoment also, das das Strebensmoment der Grundstimmung mit dem naiven Empfindensmoment des Ausdrucks in Beziehung setzt. „Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter, seines eigentlichen Tones mit seinem uneigentlichen, metaphorischen löst sich im Idealischen auf, wo es von einer Seite nicht so viel an Leben verliert wie in seinem abgegrenzten Kunstcharakter noch an Moderation so viel wie bei der unmittelbaren Äußerung seines Grundtons“[2]). „Wenn das, was den Grundton und den Kunstcharakter eines Gedichts vereiniget und vermittelt, der Geist des Gedichts ist ... und dieser Geist im epischen Gedichte das Idealische ist . . .“[3]) Somit erkennt Hölderlin das reflektierende, ruhig betrachtende, philosophische Element jedes Epos als seinen Geist, das eigentliche Darüberschwebende, die ruhige leidenschaftslose Weisheit, die sich aus der Betrachtung des bunten, leidenschaftlichen Wirklichkeitslebens ergibt.

Wenden wir uns zu der obigen Tabelle, so ist dort unter dem „naiven Gedicht“ das epische Moment gegeben, wenn wir von dem Abschluß absehen. Denn abzuschließen hat das epische Gedicht nicht wie das lyrische mit seinem Anfangston, sondern mit seinem „anfänglichen Gegensatz“, seinem zweiten Tone[4]): „Löst sich nicht die idealische Katastrophe dadurch, daß der natürliche Anfangston zum Gegensatze wird, ins Heroische auf? Löst sich nicht die natürliche Katastrophe

1) Briefe 3, 169. 2) 2, 370. 3) Ebenda. 4) 2, 430.

dadurch, daß der heroische Anfangston zum Gegensatze wird, ins Idealische auf? Löst sich nicht die heroische Katastrophe dadurch, daß der idealische Anfangston zum Gegensatze wird, ins Natürliche auf? Wohl für das epische Gedicht ... Das epische Gedicht hört mit seinem anfänglichen Gegensatz ... auf."

Die Tabelle würde sich demnach für das Epische folgendermaßen allgemein gestalten:

Naives Gedicht.

Grundton: Leidenschaft.

Sprache: Empfindung (Anfangston), Leidenschaft (erster Gegensatzton), Phantasie — Empfindung, Leidenschaft, Phantasie — Empfindung, Leidenschaft (erster Gegensatzton).

Entsprechend für die beiden andern Typen. Das epische Gedicht hört also mit seinem Grundton auf. Wenn es somit am reinsten episch, d. h. also als naives Gedicht auftritt, nicht gemischt mit tragischen oder lyrischen Elementen, so läßt es den ständigen Hintergrund jedes Epos, jedes Wirklichkeitsgemäldes, läßt es das Aorgische, das Energische, den Ton der Leidenschaft zum Schluß hören: d. h. wohl, alles Epische endet offen, es schließt nicht mit dem Schluß seiner Geschichte die ganze Welt der andern Möglichkeiten von sich ab, sondern läßt gewissermaßen den Strom des andersartigen Geschehens, das sich außerhalb dieser einzelnen Gestaltung zuträgt, hinter diesem vorüberziehen, läßt ahnen, daß epische Geschichte kein Abschluß, sondern ewiges Fragment des kosmischen Gesamtgeschehens ist. Der Fragmentcharakter des Epischen, gegenüber der festen Form des Dramas zumal, ist somit von Hölderlin *implicite* ausgesprochen.

Vom Tragischen der Epik hat Hölderlin nicht gesprochen, nur von dem der Lyrik. Es ist aber nicht anzunehmen, daß er an diesem Problem ganz vorbeiging, er hat es gewiß nur zufällig nicht aufgezeichnet oder die Aufzeichnungen sind uns verloren gegangen. Denn was sein Freund Hegel etwa 20 Jahre später in seiner Ästhetik über „epische Tragik" sagt, klingt so tief Hölderlinsch, daß wir es beinahe als sein Miteigentum in Anspruch nehmen können: das Verstricktsein des Individuums in die Totalität, in die unentrinnbare Not-

wendigkeit des Gesamtdaseins, das Unterordnen-Müssen des Menschen unter den Mechanismus der Sachlichkeit, die Gesetzlichkeit des bloß dinglichen Daseins (vgl. das „Aorgische") [1]). Ich vermute hier, wie so oft bei Hegel, Hölderlinsche Anregung; auch das Beispiel von Achills Tod, das Hegel anführt, hätte dem Freunde so nahe gelegen.

C. Das tragische Gedicht.

Das Tragische schlechthin war für Hölderlin der tiefere Inhalt, der Hintergrund jeder Dichtung. Denn der Rhythmus der Dichtung wiederholt, spiegelt den des Lebens der Welt, und das metaphysische Problem der letzteren, das Verhältnis von Individuum zu All, von All zu Individuum, ist für ihn ein an sich tragisches: Leben als solches ist ein tragischer Prozeß, denn Leben heißt die Notwendigkeit eines Einigen, in Gegensätze zu zerfallen, damit es wieder einig werden kann. Die ständige Einigkeit gibt es nicht, sie ist gleich dem Tod, Einigkeit ohne miteingeschlossenen Zerfall ist nicht denkbar. Diese Verkettung des an sich einigen Idealen mit dem in sich zerspaltenen Realen, das ist das Tragische [2]): „Er (der Zustand) ist tragisch, d. h. er vereiniget . . . Unendlich-Reales mit Endlich-Idealem."

Es ist aber, wie schon oben gesagt, ein bestimmter Zustand im metaphysischen Weltprozeß, der insbesondere tragisch ist. Das Leben war ein ständiger Wechsel von Entfaltung des Einen in das Viele und von Wiedereinmünden des Vielen in das Eine. Der letztere Prozeß ist weniger tragisch, denn die Einigkeit ist der höhere Zustand, das Zurückfluten der Individuen in das All ist daher lustbetont, während das Entfalten Gottes in die Individuen schmerzbetont, tragischer ist. Die „Willkür des Zeus" ist der eigentlich tragische Moment [3]): „Geht sie (die Trennung) von dem höchsten Trennbaren, von Zeus aus . . . so ist sie tragisch." „Das tragische, in seinem äußeren Scheine heroische Gedicht ist seinem Grundtone nach idealisch, und allen Werken dieser Art muß eine intellektuale Anschauung zum Grunde liegen, welche keine andre sein kann als jene Einigkeit mit allem, was lebt, die . . . aus der Unmöglichkeit einer absoluten Trennung und Vereinzelung hervor-

1) Ästhetik 3, 366. 375. 2) 2, 355. 3) 2, 374.

geht“ [1]). „Das tragische, dem Schein nach heroische Gedicht ist in seiner Bedeutung idealisch. Es ist die Metapher einer intellektuellen Anschauung“ [2]). „Der Ausgang . . . unterscheidet sich vom Rückgang dadurch, daß der erste idealer, der zweite realer ist, daß im ersten das Motiv ideal bestimmend, reflektiert usw., mehr aus dem Ganzen als individuell ist, im zweiten aus Leidenschaft und den Individuen hervorgegangen ist“ [3]). Hier ist das Tragische insbesondere in Gegensatz zum Lyrisch-Epischen gestellt und das vorhin Gefundene, der Ausgang aus dem Ganzen in die Trennung, als der speziell tragische Moment klar genannt.

Dies ist die eigentliche Aufgabe für die tragische Dichtung, bezeichnet ihr Inhaltliches. Wie immer bei Hölderlin drückt sich das Inhaltliche aber auch in den Eigenschaften der Form aus [4]): „Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart und grenzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn eins wird, dadurch sich begreift, daß das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reiniget.“ Das Einige durch Trennung fühlbar zu machen, in der Form der Trennung darzustellen, das ist die Forderung an die tragische Form; denn „die Fühlbarkeit des Ganzen schreitet also in eben dem Grade und Verhältnisse fort, in welchem die Trennung in den Teilen . . . fortschreitet [5]).“

Die Form also hat sich dem Inhalt genau anzupassen. Das tragische Erlebnis der Trennung wird auch im äußeren Symbol, in seiner allgemeinen Form das Moment der Trennung enthalten müssen. Daraus ergibt sich für Hölderlin wohl ganz selbstverständlich, daß die dramatische Form die eigentlich tragische ist. Denn sie drückt am reinsten in der Form der individualisierten Wirklichkeit, in faktischen verschiedenen Individuen, die nicht durch das Band einer Erzählung zusammengehalten sind, diese Trennung aus. Zwar spricht Hölderlin auch von der „tragischen Ode“, aber sie ist ihm nur eine Vorstufe der eigentlich tragischen Dichtung. In ihr spiegeln sich die allgemeinsten tragischen Gesetze wider, durch die sie trotz ihrer in der Einheit des Subjekts bleibenden Form auch einen entfernt dramatischen Charakter annimmt.

1) 2, 371. 2) 2, 368. 3) 2, 374. 4) 3, 337. 5) 2, 372.

Den Gang des tragischen Gedichts aus der tiefsten Innigkeit der Vereinigung im Ganzen bis zur äußersten Trennung gibt Hölderlin etwa mit Worten wie diese[1]): „Und hier im Übermaße des Geistes in der Einigkeit und seinem Streben nach Materialität . . . in diesem Streben des teilbaren Unendlichen nach Trennung, welches sich im Zustande der höchsten Einigkeit alles Organischen den in dieser enthaltenen Teilen mitteilt, in dieser notwendigen Willkür des Zeus liegt eigentlich der ideale Anfang der wirklichen Trennung. Von diesem gehet sie fort bis dahin, wo die Teile in ihrer äußersten Spannung sind, wo diese sich am stärksten widerstreben. Von diesem Widerstreit gehet sie wieder in sich selbst zurück, nämlich dahin, wo die Teile, wenigstens die ursprünglich innigsten, in ihrer Besonderheit als diese Teile in dieser Stelle des Ganzen sich aufheben und eine neue Einigkeit entsteht."

Dieser Prozeß ist nun im dramatischen Gedichte dank dem erwähnten Auseinandertreten der Handlung in verschiedenen Personen leichter zu gestalten. Aber auch im lyrischen Gedichte verfolgt ihn Hölderlin, in der tragischen Ode. Die intellektuelle Anschauung einer Einigkeit liegt auch hier zugrunde, es ist die „tiefe Innigkeit" des mit allem verschmolzenen Gefühls. „Die tragische Ode fängt im höchsten Feuer an, der reine Geist, die reine Innigkeit hat ihre Grenze überschritten . . . und so ist durch Übermaß der Innigkeit der Zwist entstanden, den die tragische Ode gleich zu Anfang fingiert, um das Reine darzustellen. Sie gehet dann weiter durch einen natürlichen Akt aus dem Extrem des Unterscheidens und der Not (erste Stufe der „Leidenschaft") in das Extrem des Nichtunterscheidens des Reinen, des Übersinnlichen, das gar keine Not anzuerkennen scheint (zweite Stufe der „Phantasie"); von da fällt sie in eine reine Sinnlichkeit, in eine bescheidenere Innigkeit (dritte Stufe der „Empfindung"), denn die ursprünglich höhere, göttlichere, kühnere Innigkeit ist ihr als Extrem erschienen, auch kann sie nicht mehr in jenen Grad von übermäßiger Innigkeit fallen, mit dem sie auf ihren Anfangston ausging; denn sie hat gleichsam erfahren, wohin dies führte, sie muß aus den Extremen des Unterscheidens und Nichtunterscheidens in jene stille Besonnenheit und Empfindung übergehen, wo sie freilich den

1) 2, 373.

Kampf (1) der einen angestrengteren Besonnenheit notwendig als ihren Anfangston und ihren eigenen Charakter als Gegensatz empfinden und in ihn übergehen muß, wenn sie nicht in dieser Bescheidenheit tragisch enden soll; aber weil sie ihn als Gegensatz empfindet, gehet dann das Idealische (2), das diese beiden Gegensätze vereiniget, reiner hervor, der Urton ist wieder und mit Besonnenheit gefunden, und so gehet sie wieder von da aus durch eine mäßige, freiere Reflexion oder Empfindung (3) sicherer, freier, gründlicher, d. h. aus der Erfahrung und Erkenntnis des Heterogenen in den Anfangston (1) zurück“ [1]).

Energisches Gedicht (tragisch-lyrisches).

Grundton: Phantasie.

Sprache: Leidenschaft, Phantasie, Empfindung — Leidenschaft, Phantasie, Empfindung — Leidenschaft.

Wir sehen, der Ablauf der tragischen Ode entspricht genau dem auf der Tabelle angegebenen „energischen Gedicht“, das auch das tragische Gedicht genannt werden kann, entsprechend dem Umstand, daß der Kunstcharakter des tragischen Gedichts das Heroisch-Energische sein sollte. Der Grundton, Urton ist das Idealische, dessen Organ die Phantasie ist, der Verlauf geht in drei Stufen aus der Leidenschaft über die Phantasie in die Empfindung, um, da es sich ja um eine lyrische Ausprägung des Tragischen handelt, mit dem Anfangston, der Leidenschaft wieder zu endigen.

Wie Hölderlin in der lyrischen Praxis dies Gesetz belegt fand, das können wir nur ahnen. Sicher ist, daß bestimmte An- und Abschwellungsgesetze für seine empfindlichen Sinne in jeder Dichtung vernehmlich waren, daß insbesondere auch in seinen großen Hymnen und Gesängen starke gegeneinander gerichtete Abstufungen von verschiedensten Stimmungen sich zeigen. Im einzelnen dies durch seine und andre Poesie zu verfolgen, hat er aber in den uns erhaltenen Aufzeichnungen nie unternommen.

Der allgemeinste Verlauf wird auch im dramatischen tragischen Gedicht derselbe sein, nur daß nicht mit dem Anfangston geendet wird, sondern, wie es in den Aphorismen begründet wird, mit dem „Tone seiner Katastrophe“ [2]): „Löst

1) 2, 376; die Klammern mit ihrem Inhalt sind von mir.
2) 2, 430; die Klammern mit ihrem Inhalt sind von mir.

sich nicht die idealische (natürliche, heroische) Katastrophe dadurch, daß der natürliche (heroische, idealische) Anfangston zum Gegensatze wird, ins Heroische (Idealische, Natürliche) auf?... Wohl für das epische Gedicht. Das tragische gehet um einen Ton weiter . . . das tragische (hört) mit dem Tone seiner Katastrophe . . . auf."

Diese Sätze sind in Zusammenhang mit dem entwickelten Sukzessionsgesetz zu bringen, sie entsprechen der Tabelle genau. Das tragische dramatische Gedicht hört demnach einen Ton früher als das lyrische, zwei Töne früher als das epische auf oder zwei Töne später als das lyrische, einen Ton später als das epische.

Energisches Gedicht (tragisch-dramatisches).

Grundton: Phantasie.

Sprache: Leidenschaft, Phantasie, Empfindung — Leidenschaft, Phantasie, Empfindung — Leidenschaft, Phantasie, Empfindung.

Die reinste Form des tragischen Dramas muß somit „naiv", mit dem Gefühl, mit der „bescheidenen Innigkeit" des Sinnlichen endigen. Doch nicht auf diesem Endton liegt für Hölderlin das entscheidende Gewicht. Was ihn am spezifisch dramatischen Problem besonders interessiert, das hängt wiederum mit dem Gegensatzgesetz zusammen (Gegensatz zwischen Schein und Wesen wie oben anläßlich der Sprache) und ist eben das Problem der Form, wie das Erlebnis der Einigkeit in der Trennung auch formal am besten bewältigt werden könnte. Und hier setzt das vorhin schon Angedeutete ein, daß das Drama durch seine Individualisierung, die harte Nebeneinanderstellung verschiedener Einzelcharaktere den Trennungscharakter am besten gibt, den Einigkeitscharakter am tiefsten verhüllt[1]: „Es ist die tiefste Innigkeit, die sich im tragischen dramatischen Gedichte ausdrückt. Die tragische Ode stellt das Innige auch in den positivsten Unterscheidungen dar, in wirklichen Gegensätzen, aber diese Gegensätze sind doch mehr bloß in der Form und als unmittelbare Sprache der Empfindung vorhanden. Das tragische Gedicht verhüllt die Innigkeit in der Darstellung noch mehr, drückt sie in stärkeren Unterscheidungen aus, weil es eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliche ausdrückt.

1) 2, 377.

Die Empfindung drückt sich nicht mehr unmittelbar aus, es ist nicht mehr der Dichter und seine eigene Erfahrung, was erscheint ... Auch im tragischen dramatischen Gedichte spricht sich also das Göttliche aus, das der Dichter in seiner Welt empfindet und erfährt; auch das tragische dramatische Gedicht ist ihm ein Bild des Lebendigen, das ihm in seinem Leben gegenwärtig ist und war; aber wie dieses Bild der Innigkeit überall seinen letzten Grund in eben dem Grade mehr verleugnet und verleugnen muß, wie es überall mehr dem Symbol sich nähern muß, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher so dem *nefas* die Innigkeit ist, je strenger und kälter das Bild den Menschen und sein empfundenes Element unterscheiden muß, um die Empfindung in ihrer Grenze festzuhalten, um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muß sie sowohl der Form als dem Stoff nach verleugnen, der Stoff muß ein kühneres, fremderes Gleichnis und Beispiel von ihr sein, die Form muß mehr den Charakter der Entgegensetzung und Trennung tragen. Eine andre Welt, fremde Begebenheiten, fremde Charaktere . . ." Und bald darauf[1]): „Daher darf das Trauerspiel seinem Stoff und seiner Form nach dramatisch sein, d. h. es enthält einen dritten, von des Dichters eigenem Gemüt und eigener Welt verschiedenen, fremden Stoff, den er wählte, weil er ihn analog genug fand, um seine Totalempfindung in ihn hineinzulegen ... Eben darum verleugnet der tragische Dichter, weil er die tiefste Innigkeit ausdrückt, seine Person, seine Subjektivität ganz, so auch das ihm gegenwärtige Objekt; er trägt sie in fremde Personalität, in fremde Objektivität über."

Wie also der Lyriker, um sein Gefühl nicht der Vergänglichkeit auszusetzen, die wirklichen physischen und intellektuellen Bedingungen seines Erlebens verleugnete und ins Überwirkliche, Phantastische steigerte, so verleugnet der Dramatiker das Ich überhaupt und wählt fremde physische und intellektuelle Bedingungen für eigenes Erleben.

Aber diese fremden Formen dürfen den Geist, die eigentliche Seelenfarbe des Dichters nicht verleugnen, sie müssen sein Individuellstes vielmehr in ihrem Gefäß um so reiner zu bewahren streben. Dem eigentlichen Inhalt des Erlebens, der

1) 2, 379. 380.

derselbe bleibt, muß das Symbol sogar noch tiefer als das Subjekt selbst angepaßt werden. Fremde, noch reinere, absolutere Verkörperungen des im eigenen Ich nur schlackenhaft erscheinenden, gebrocheneren Gefühls sind zu suchen: das Individuum ist zum Typus, zu mehreren Typen zu steigern[1]: „Die fremden Formen müssen um so lebendiger sein, je fremder sie sind, und je weniger der sichtbare Stoff des Gedichts, der dem Gedichte zum Grunde liegt, dem Gemüt und der Welt des Dichters gleicht, um so weniger darf sich der Geist, das Göttliche, wie es der Dichter in seiner Welt empfand, in dem künstlichen fremden Stoffe verleugnen."

Wir kommen am Abschluß der tragischen Theorie noch auf die schon mehrfach betonte Überordnung zu sprechen, die bei Hölderlin dem tragischen Gedicht über die beiden andern Arten zukommt. Daß er selbst eine persönliche Vorliebe für diesen Ton hatte und sich berufen fühlte, sich insbesondere in ihm auszusprechen, zeigt ein Wort an Schiller vom September 1799[2]: „Ich glaubte jenen Ton, den ich mir vorzüglich zu eigen zu machen wünschte, am vollständigsten und natürlichsten in der tragischen Form exequieren zu können." Für die hohe Einschätzung der tragischen Form gegenüber dem Lyrischen und Epischen zeugt ein Satz aus dem Aufsatz „Über lyrische, epische und tragische Dichtung"[3]: „Deswegen . . . auch, weil er (der tragische Ton) universeller und der universellste ist."

Es ist dies ja klar aus dem eigentlichen Inhalt des Tragischen, die Schilderung des Ganzen in der Form der Trennung, das eigentlich Göttliche in seinem Schöpfungsprozeß spiegelnd, während die andern Formen stärker vom Einzelnen her orientiert sind. Hören wir einige Sätze an Neuffer vom 3. Juli 1799[4]: „Und so ist die strengste aller poetischen Formen, die ganz dahin eingerichtet ist, um ohne irgend einen Schmuck fast in lauter großen Tönen, wo jeder ein eigenes Ganze ist, harmonisch wechselnd fortzuschreiten, und in dieser stolzen Verleugnung alles Akzidentellen das Ideal eines lebendigen Ganzen so kurz und zugleich so vollständig und gehaltreich wie möglich, deswegen deutlicher, aber auch ernster als alle andre bekannte poetische Formen darstellt, die ehrwürdige

1) 2, 379. 2) 4, 456. 3) 2, 374. 4) 4, 426. 427.

tragische Form ... So wie nun die tragischen Stoffe gemacht sind, um in lauter großen, selbständigen Tönen harmonisch wechselnd fortzuschreiten und mit möglichster Ersparnis des Akzidentellen ein Ganzes voll kräftiger, bedeutender Teile darzustellen."

Hier ist auch noch ein neues Moment betont, das dem tragischen Gedicht seine Überordnung über die andern Gattungen sichert: die Schmucklosigkeit und Größe der Form, das Schreiten in großen Extremen ohne verbindende Erzählung wie bei der Epik, ohne den einheitlichen Fluß der Lyrik, die die Einheit des Subjekts und immerhin die „zarte Scheu des Akzidentellen" besaß. Die Schwere der tragischen Form sichert ihr bei Hölderlin, diesem Gegner alles bloß Leichten, ihre Überlegenheit.

Beim schließlichen Rückblick auf die poetische Theorie Hölderlins kann es nicht mehr befremden, daß die Komödie in derselben völlig fehlt. Für diesen so rein auf das Tragische in Welt und Dichtung eingestellten Geist liegt die Möglichkeit, sich mit dem Prinzip des Komischen, des Welt- und Leidensüberlegenen zu befassen, ganz fern. Auch über das diesem verwandte, in seiner Zeit vielfach herangezogene Element der romantischen Ironie oder den Humor etwa Jean Pauls findet sich keine Andeutung in seinen Fragmenten.

Schluß.

Die ganze Betrachtung der ästhetischen Theorie Hölderlins findet immer das eine Charakteristische, was auch den historischen Fortschritt über die klassische Theorie kennzeichnet: das Kunstwerk ist nur zu verstehen als Ausdruck des Lebens, die Gesetze des Kunstwerks sind die Gesetze des Lebens selbst. Dem Rhythmus unsres Erlebens nachspüren heißt gleichzeitig den Rhythmus der Dichtung aufsuchen. Auch die äußere Form eines Dichtwerks ist nie zufällig: sie ist die genaue Entsprechung mit ihrem Inhalt, der letzten Endes immer das metaphysische Problem, das Geschick des Kosmos selbst ist. So ist Hölderlins Ästhetik unlöslich mit seiner Metaphysik verbunden, geht von ihr aus und mündet wieder in sie ein.

Und dies sein metaphysisches Erlebnis ist immer das eine: die Einsicht in den Schmerz und die Zerrissenheit des dennoch einigen, gerade im Schmerz ewig einigen Lebens. Es ist der weltgequälte Gottsucher, der gottgequälte Weltrechtfertiger, der aus jeder Zeile seiner dichterischen und philosophischen Werke spricht. Einen Vorläufer der Hegel-Schleiermacherschen Lebensphilosophie, wenn dieses moderne Wort hier gestattet ist, haben wir in ihm zu sehen. Die Korrelation von Gott und Welt, dem Ganzen und dem Einzelnen, Schleiermachers Hauptgedanke schon in den „Reden über die Religion", die Geburt der Beziehung zwischen beiden aus dem Schmerz der Trennung, dies Hauptproblem der Hegelschen Jugendschriften, beide Gedanken glühen auch in der Seele Hölderlins. Die Unterschiede wurden schon herausgehoben und Hölderlins Spezifisches, die Verlegung des Weltprozesses in den gefühlsmäßigen Wechsel, das Entfalten und Verschließen der Seele, Hingabe und Vereinzelung, betont. Eins aber bleibt vor allem wichtig, daß der Akzent für Hölderlin nicht auf dem Einzelnen, auf der Vielheit der Teile ruht, sondern auf der Einheit des Ganzen. Das Ganze ist letzten Endes für ihn immer das

Bestimmende, das Zeugende, das Höchste, das Einzelne sein Teil und sein Produkt: Gott ist mehr als die vielheitliche Welt, oder vielmehr: erst in Gott ist die Welt vollendet. Liegt hier doch Hölderlins Schwäche wie seine Stärke: einerseits seine Wirklichkeitsfremdheit, seine Scheu vor dem Gemeinen und Rohen im wirklichen Leben, andrerseits seine religiöse Tiefe und Gottbegeisterung. „Es ist nur ein Streit in der Welt, was nämlich mehr sei, das Ganze oder das Einzelne. Und der Streit widerlegt sich in jedem Versuche und Beispiele durch die Tat, indem der, welcher aus dem Ganzen wahrhaft handelt, von selber zum Frieden geweihter und alles Einzelne zu achten darum aufgelegter ist, weil ihn sein Menschensinn, gerade sein Eigenstes doch immer weniger in reine Allgemeinheit als in Egoismus, oder wie dus nennen willst, fallen läßt. *A deo principium.* Wer dies versteht und hält, ja bei dem Leben des Lebens! der ist frei und kräftig und freudig, und alles Umgekehrte ist Chimäre und zergehet insoferne in nichts . . . *A deo principium*“ [1]).

1) An den Bruder 4, 522.

Frommannsche Buchdruckerei (Hermann Pohle) in Jena. — 5177.

Die „Jenaer Germanistischen Forschungen“ sollen Texte und Untersuchungen aus dem Gesamtgebiete der germanischen Sprachen und Literaturen bringen. Angebote von dahin einschlagenden Arbeiten sind an den Herausgeber Dr. Albert Leitzmann, ordentlichen Professor der germanischen Philologie an der Universität Jena (Weimar-Geraer Bahnhofstraße 16 II), zu richten.

Bisher ist erschienen:

1. **Briefe der Brüder Grimm,** gesammelt von Hans Gürtler, nach dessen Tode herausgegeben und erläutert von Albert Leitzmann. Preis brosch. 8.—, gebd. 10.— G.-Z.
2. **Hölderlins ästhetische Theorie im Zusammenhang seiner Weltanschauung** von Veronika Erdmann. Preis brosch. 2.40 G.-Z.

Weiterhin werden erscheinen (Reihenfolge vorbehalten):

Die Bereicherung des deutschen Wortschatzes durch die spätmittelalterliche Mystik von Otto Zirker. (Im Druck.)

Der Gottfried von Straßburg zugeschriebene Marienpreis und Lobgesang auf Christus von Ludwig Wolff.

Frühmittelhochdeutsche Reimstudien von Karl Wesle.

Wernhers Maria, kritische Ausgabe von Karl Wesle.

Wilhelm und Karoline von Humboldt und die bildende Kunst von Erna Rindtorff.

Zur Antikenbetrachtung unserer klassischen Literaturperiode von Prof. Herbert Koch.

Studien zu Wilhelm Meisters theatralischer Sendung von Ernst Castens.

Die Kunst der Erzählung bei Luise von François von Hermann Hossfeld.

Ovid und die elisabethanischen Dichter von Leo Rick.

Die Sprachkunst von Beaumont und Fletcher von Arnold Schmidt.

Graf Essex als Mäzen von Hermann Beythan.

Englische Kaffeehäuser als Sammelpunkte der literarischen Welt im Zeitalter Drydens und Addisons von Hermann Westerfrölke.

Fischartiana
Eine Sammlung niederdeutscher Gedichte des 17. Jahrhunderts
Karl Ludwig von Knebel als Dichter und Übersetzer
Knebels Beziehungen zu Goethe und Herder
vom Herausgeber.

Kommentar zu Heinses Tagebüchern und Aphorismen vom Herausgeber, mit Beiträgen von Prof. Herbert Koch.

Interessenten für einzelne Bände oder die ganze Sammlung der Jenaer Germanistischen Forschungen werden gebeten, ihre Adressen dem Verlag mitzuteilen.

Frommannsche Buchhandlung (Walter Biedermann) Jena.

In meinem Verlag erschien ferner:

Eduard Hermann

Berthold Delbrück

Ein Gelehrtenleben aus Deutschlands großer Zeit

160 Seiten. 8°. Mit 2 Bildnissen. Steif broschiert 3.50 G.-Z.

Dieses Buch bietet eine eingehende Lebensbeschreibung und zugleich eine umfassende Darstellung und Kritik der wissenschaftlichen Arbeit des berühmten Indogermanisten, der würdig neben den Männern wie Pott, Bopp und Grimm steht. Eine genaue Bibliographie gibt jedem die Möglichkeit eingehenden Studiums.

Von demselbem Verfasser liegt vor:

Über die Entwicklung der litauischen Konjunktionalsätze

1912. 98 Seiten. 8°. Mit 1 Tafel. Preis 1.— G.-Z.

Im Herbst erscheint:

Die schwachtonigen Wörter im Litauischen

Etwa 6 Bogen.

Zum ersten Mal werden hier die sämtlichen altlitauischen Texte herangezogen. Auch die modernen Mundarten werden voll ausgebeutet.

Hans Naumann

Jüngste Deutsche Dichtung

2. Aufl. 20 Seiten. 8°. broschiert —.50 G.-Z.

Eine knappe, aber inhaltreiche Einführung in das dichterische Schaffen der Gegenwart.

Deutsches Dichterbuch

Eine Auswahl aus alter und neuer deutscher Dichtung

Herausgegeben von Dr. **Helene Fernau**

200 Seiten. 12°. Pappband 1.50 G.-Z.

Von Dr. **H. Fernau** erschien ferner:

Der Monolog bei Hans Sachs

76 Seiten. 8°. broschiert 1.— G.-Z.

Oskar Weise

Blicke in das Leben und das Wesen unserer deutschen Sprache

176 Seiten. 8°. kartoniert 1.80 G.-Z.

Von Geh. Rat Prof. Dr. **O. Weise** erscheint in Kürze:

Die deutsche Sprache als Spiegel deutscher Kultur

176 S. 8°. broschiert 3.50 G.-Z.

Beide Bücher behandeln anschaulich und lebensvoll die Probleme der deutschen Sprache und ihre Zusammenhänge mit der Kultur.

Die Grundpreise sind mit der Buchhändler-Schlüsselzahl zu multiplizieren. Für das Ausland gelten die Grundzahlen als Schweizer Frankenpreise.

Frommannsche Buchhandlung (Walter Biedermann) Jena.

Frommannsche Buchdruckerei
(Hermann Pohle)
Jena

PT 2359 H2E72
Erdmann, Veronika
Hölderlins ästhetische Theorie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 04 23 01 013 1